

CICLO DE ESTUDOS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Apropriação e Decolonização: conceitos para a aproximação da obra de Harmonia Rosales

Anna Luíza Dias Rosa

M

2025



Anna Luíza Dias Rosa

Apropriação e Decolonização: Conceitos para a aproximação da obra de Harmonia Rosales

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Rui Miguel Almeida Maia

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Ao meu avô e à minha mãe, cujas presenças, ensinamentos e exemplos me acompanham como inspiração constante. A vocês dois, meu mais profundo agradecimento por serem o alicerce sobre o qual construí não apenas esta dissertação, mas também minha trajetória pessoal e acadêmica.

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	6
Agradecimentos	7
Resumo	8
Abstract	9
Índice de Imagens	10
Introdução	11
Metodologia	15
1. Apropriação	18
2. Descolonialismo e Decolonialismo	39
3. Rosales e sua Obra	56
3.1. Iorubá, Lucumí e Santeria	66
3.2. A arte e a voz de Rosales	74
Considerações Finais	104
Referências Bibliográficas	106

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada/o previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

I further declare that I have used / have not used (DELETE THE OPTION THAT DOES NOT APPLY) generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this dissertation.

Curitiba, 01/09/2025 / Curitiba, 09/01/2025

Anna Luíza Dias Rosa

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Doutor Rui Miguel Almeida Maia, pela orientação atenta, pela paciência nas minhas inquietações e pelo incentivo constante ao rigor académico e à clareza crítica.

Expresso também a minha gratidão à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, espaço que me proporcionou não apenas a formação intelectual, mas também encontros e experiências fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Aos professores que me acompanharam ao longo desta trajetória, deixo meu reconhecimento e gratidão pelas lições transmitidas e pelo apoio generoso nos momentos decisivos da minha formação.

À minha família e amigos devo a paciência, a compreensão e o amparo nos períodos de maior desafio, oferecendo-me sempre força e motivação para prosseguir.

Por fim, agradeço à artista Harmonia Rosales, cujas obras se tornaram, para mim, fonte inestimável de crítica e de questionamento, inspirando reflexões que atravessam e sustentam este trabalho.

Resumo

A presente dissertação investiga a obra da artista cubano-americana Harmonia Rosales a partir da perspectiva da apropriação e decolonialidade, problematizando como suas práticas de apossamento de obras canônicas do Renascimento europeu reconfiguram narrativas visuais e epistemológicas. Partindo da análise do quadro *Birth of Oshun* e obras escolhidas, a investigação identifica que a substituição de corpos brancos e eurocêtricos por figuras negras e símbolos da cosmovisão iorubá não constitui apenas um gesto estético, mas um ato político que questiona hierarquias de representação, reinscreve identidades marginalizadas e confronta um discurso de colonialidade persistente na história da arte. A investigação articula três dimensões: (1) a análise formal e iconográfica das obras de Rosales; (2) a discussão teórica sobre apropriação, colonialidade e decolonialidade, fundamentada em autores como - mas não apenas - Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres e Frantz Fanon; e (3) a reflexão sobre os impactos sociais, políticos e culturais dessas práticas no debate contemporâneo sobre arte, identidade e poder. A metodologia combina leitura iconográfica e iconológica, análise semiótica da imagem e estudo crítico da recepção, complementada por uma perspectiva comparativa entre as obras renascentistas originais e suas ressignificações por Rosales. O trabalho evidencia que a artista cria uma pedagogia crítica visual, provocando estranhamento no espectador e estimulando uma revisão dos cânones artísticos ocidentais, ao mesmo tempo em que presta uma homenagem aos grandes clássicos. Assim, a dissertação contribui para ampliar a compreensão sobre o papel da arte contemporânea na construção de epistemologias plurais, descentradas e capazes de enfrentar a persistência das estruturas coloniais.

Palavras-chave: Harmonia Rosales; Apropriação; Decolonialidade; Arte Contemporânea; Cultura Iorubá.

Abstract

This dissertation investigates the work of Cuban-American artist Harmonia Rosales through the lens of decolonial perspective, examining how her practices of appropriating canonical European Renaissance artworks reshape visual and epistemological narratives. Taking *Birth of Oshun* as a starting point, the investigation identifies that replacing white, Eurocentric bodies with Black figures and Yoruba cosmological symbols is not merely an aesthetic gesture, but a political act that challenges representational hierarchies, reinscribes marginalized identities, and confronts the persistence of coloniality in art history. The study articulates three interrelated dimensions: (1) the formal and iconographic analysis of Rosales' works; (2) the theoretical discussion on appropriation, coloniality, and decoloniality, drawing on authors such as Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Nelson Maldonado-Torres and Frantz Fanon; and (3) the reflection on the social, political, and cultural impacts of these practices within the contemporary debate on art, identity, and power. Methodologically, the research combines iconographic and iconological reading, visual semiotics, and critical reception analysis, complemented by a comparative approach between Renaissance originals and Rosales' reinterpretations. The findings demonstrate that the artist produces a critical visual pedagogy that provokes estrangement in the viewer and fosters a reconsideration of Western artistic canons, at the same time that she pays homage to the classics. In doing so, this dissertation contributes to a broader understanding of the role of contemporary art in constructing plural and decentralized epistemologies capable of confronting the enduring structures of coloniality.

Key-words: Harmonia Rosales; Appropriation; Decoloniality; Contemporary Art; Yoruba Culture.

Índice de Imagens

FIGURA 1- <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919	24
FIGURA 2 - THE DEATH OF HYACINTH (NDEY BURI MBOUP)	34
FIGURA 3- LA MORTE DI GIACINTO	35
FIGURA 4-MEDUSA MARINARA	36
FIGURA 5- MEDUSA	36
FIGURA 6 - EROS BENDATO SCREPOLATO	38
FIGURA 7- BLACK IMAGINARY TO COUNTER HEGEMONY - B.I.T.C.H - FOTO EXPOSIÇÃO	57
FIGURA 8- THE CREATION OF GOD	58
FIGURA 9- GARDEN OF EVE - EXPOSIÇÃO	59
FIGURA 10- Master Narrative - CATÁLOGO EXPOSIÇÃO	60
FIGURA 11- ENTWINED - FOTO EXPOSIÇÃO	62
FIGURA 12- MAPA DAS PRINCIPAIS REGIÕES COSTEIRAS DE ONDE OS CATIVOS DEIXARAM A ÁFRICA	68
FIGURA 13- OGUN	70
FIGURA 14- PROCISSÃO ANUAL DA VIRGEM DA CARIDADE	73
FIGURA 15- O NASCIMENTO DE VÊNUS	75
FIGURA 16- BIRTH OF OSHUN	76
FIGURA 17- A PRIMAVERA	81
FIGURA 18- ASE	81
FIGURA 19- O JUÍZO FINAL	83
FIGURA 20- STILL WE RISE	84
FIGURA 21- O RAPTO DE EUROPA	90
FIGURA 22- WHITE LION	90
FIGURA 23- LA GRANDE ODALISQUE	92
FIGURA 24- BEAUTY	93
FIGURA 25- BIRTH OF OSHUN - CAPTURA DE TELA DO SHORT-FILM	98
FIGURA 26- BIRTH OF OSHUN - CAPTURA DE TELA DO SHORT-FILM	98
FIGURA 27- PRINT DE COMENTÁRIO RETIRADO DA PÁGINA DE FACEBOOK DO JORNAL NEXO	101
FIGURA 28- PRINT DE COMENTÁRIO RETIRADO DA PÁGINA DE FACEBOOK DO JORNAL NEXO	101
FIGURA 29- PRINT DE COMENTÁRIO RETIRADO DA PÁGINA DE FACEBOOK DO JORNAL NEXO	102
FIGURA 30- PRINT DE COMENTÁRIO RETIRADO DA PÁGINA DE FACEBOOK DO JORNAL NEXO	102

Introdução

Foi a apreciação do quadro *Birth of Oshun*¹, obra de Harmonia Rosales, a força motriz que deu início aos diversos questionamentos que inspiraram a produção da presente dissertação. *Birth of Oshun* é uma das obras mais marcantes e reconhecidas da artista e evoca grande parte dos elementos trabalhados por Rosales ao longo de sua produção artística.

É extensamente debatido que a arte tem entre muitos objetivos, e objetos, a crítica e a provocação. Mais do que isso, ela tem se consolidado como espaço privilegiado de crítica social e de formulação de discursos decoloniais ao tensionar as narrativas hegemônicas que historicamente sustentaram o cânone ocidental. Longe de se restringir ao campo estético, a produção artística atual se apresenta - também - como prática política, capaz de desestabilizar representações eurocêtricas, questionar hierarquias raciais e de gênero, e reinscrever identidades historicamente marginalizadas. Aqui, a arte atua como veículo de contestação e também como ferramenta de reimaginação, propondo alternativas visuais e simbólicas que pluralizam as formas de narrar, questionar e compreender a realidade.

Um extenso corpo de artistas ocupa esse espaço e promove, com suas obras de arte, materiais e locais para tal provocação. A apreciação da obra *Birth of Oshun*, de Harmonia Rosales, foi o fator inicial que deu origem à presente investigação acadêmica. Como artista que foca sua obra na decolonialidade, Rosales apropria-se de obras canônicas do Renascimento europeu - e obras que utilizam da técnica e temática do Renascimento - e substituí-as por corpos negros e referências da cosmovisão iorubá. Seu gesto não é meramente formal ou estético: a artista procura, por meio de sua arte, realizar um ato político e revelar a colonialidade persistente nas hierarquias de representação e, simultaneamente, apontar para a possibilidade de outras epistemologias visuais. Nesse processo, a artista promove uma pedagogia crítica, na medida em que

¹*Birth of Oshun* (2017); Harmonia Rosales; Óleo sobre linho belga; 55 × 67 polegadas

confronta o espectador com imagens familiares — marcadas pela herança ocidental — e as ressignifica, instaurando estranhamento e reflexão.

A História da Arte, enquanto campo de investigação, tem se consolidado não apenas como disciplina voltada à análise formal e estética das produções artísticas, mas também como espaço crítico de reflexão acerca das estruturas sociais, culturais e políticas que permeiam a criação, a circulação e a recepção da arte. Nas últimas décadas, os estudos decoloniais têm emergido como um eixo instigante nesse debate, na medida em que questiona as lógicas eurocêtricas que moldaram o cânone artístico e a própria noção de universalidade estética. O presente trabalho insere-se nesse escopo, propondo-se a investigar a obra da artista cubano-americana Harmonia Rosales, cuja produção pictórica mobiliza as questões de identidade, memória, representação e crítica ao cânone artístico.

Enquanto investigação que aborda a pinturas de uma artista que se ocupa de criar obras dentro de um movimento político e decolonial, a relevância desta investigação reside na urgência de repensar o lugar da arte na contemporaneidade, em especial quando esta se torna palco de disputas simbólicas que atravessam gênero, raça, religião e poder. A trajetória artística de Rosales se apresenta como um gesto estético e político que, ao apropriar-se de imagens consagradas do Renascimento europeu - e suas subsequentes inspirações -, substitui seus protagonistas e símbolos por elementos da cultura iorubá e corpos negros, tensionando não apenas a memória visual ocidental, mas também os sistemas de valores que sustentaram séculos de colonialidade. Tal gesto provoca um deslocamento narrativo: se, por um lado, evoca a familiaridade do cânone renascentista, por outro, instaura uma estranheza que força o observador a confrontar os limites de suas referências estéticas e culturais.

A decolonialidade - muito além da teoria - demanda a ação. Como parte de uma prática que conversa com a epistemologia decolonial, a artista almeja provocar um movimento reflexivo e crítico ao realizar um jogo de apropriação que toca em questões familiares ao imaginário coletivo. A problemática central que orienta esta dissertação consiste em compreender como as práticas artísticas de apropriação, no caso as de Harmonia Rosales, funcionam como estratégias de subversão de narrativas hegemônicas e

como instrumentos de construção de novas epistemologias visuais. Pergunta-se: de que modo a artista reinscreve símbolos afro-diaspóricos em obras que historicamente veicularam a centralidade da branquitude? Como sua pintura dialoga com conceitos decoloniais e com a luta por reconhecimento e visibilidade de identidades marginalizadas?

A justificativa para a realização deste trabalho encontra-se, portanto, na necessidade de problematizar as continuidades da colonialidade nas práticas artísticas e no próprio discurso historiográfico. Ao tomar a arte de Rosales como objeto central, busca-se contribuir para um debate mais amplo que não se restringe ao campo da arte, mas que se expanda para os estudos culturais, pós-coloniais e afrocentrados. A escolha pela artista não é fortuita: sua obra tem alcançado grande visibilidade internacional e tem sido alvo de críticas tanto positivas quanto negativas, evidenciando a complexidade e a pertinência das questões que levanta. Nesse sentido, sua produção constitui um campo fértil para se refletir sobre os processos de resistência estética e simbólica frente às estruturas que ainda hoje perpetuam exclusões e silenciamentos.

Do ponto de vista teórico, este estudo apoia-se em referenciais clássicos e contemporâneos dos estudos decoloniais. Alguns dos autores utilizados são: Aníbal Quijano (2000), Walter D. Mignolo (2018) e Nelson Maldonado-Torres (2018), os quais oferecem o aparato conceitual necessário para se compreender a colonialidade como matriz de poder que transcende o colonialismo histórico, instaurando-se como lógica estruturante da modernidade. A contribuição de Frantz Fanon (2022) acrescenta a dimensão da subjetividade e do corpo colonizado, enfatizando os efeitos psíquicos e sociais da opressão racial. Além disso, trabalhos recentes como os de Fontinele (2021), Oliveira e Lucini (2021) e Moraes (2019) permitem atualizar a reflexão, inserindo o debate em um contexto mais imediato e alinhado às práticas artísticas atuais e com os estudos contemporâneos e afrocentrados. Servindo, assim, como alicerce para auxiliar na compreensão do movimento e impacto da obra de Harmonia Rosales.

O diálogo com a teoria da apropriação artística — desde suas formulações no modernismo até suas releituras pós-modernas — constitui igualmente um eixo

fundamental deste trabalho. Como apontam autores como Ernst Gombrich (2000), Roger Chartier (1990; 2002) e Clement Greenberg (1961), a apropriação desafia noções de originalidade, autoria e autenticidade, abrindo espaço para processos de ressignificação. No caso de Rosales, tal prática adquire um caráter explicitamente decolonial, uma vez que opera a partir da substituição de códigos visuais eurocêntricos por referências da diáspora africana, instaurando uma crítica à própria formação do cânone artístico ocidental.

Assim, esta dissertação se propõe a articular três dimensões interligadas: (1) a análise formal e conceitual da obra de Harmonia Rosales; (2) a discussão teórica em torno do decolonialismo, da colonialidade e da apropriação artística; e (3) a reflexão sobre as implicações sociais, políticas e epistemológicas dessas práticas no cenário contemporâneo. Ao fazê-lo, pretende-se contribuir não apenas para a compreensão da produção de uma artista específica, mas para um debate mais amplo sobre a necessidade de pluralizar os olhares, descentralizar as narrativas e construir uma historiografia da arte atenta às complexidades do mundo pós-colonial.

Metodologia

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa de natureza exploratória e interpretativa, orientada pelo estudo de caso expandido da obra da artista cubano-americana Harmonia Rosales. O desenho metodológico parte da compreensão de que a arte é um campo de produção simbólica que, além de sua materialidade estética, expressa relações de poder, disputas epistemológicas e processos de construção identitária. Assim, o *corpus* foi delimitado a partir de critérios de relevância e intencionalidade, privilegiando obras que dialogam diretamente com a tradição renascentista, incorporam referências da cosmovisão iorubá e enfatizam o protagonismo feminino/negro. A seleção considera, ainda, a acessibilidade a imagens de alta resolução, documentação museológica, entrevistas e textos curatoriais que permitam uma análise aprofundada.

Do ponto de vista epistemológico, a investigação ancora-se em uma perspectiva decolonial, reconhecendo tanto a persistência da colonialidade na formação do cânone artístico ocidental quanto a necessidade de construção de novas epistemologias visuais que descentralizem a hegemonia eurocêntrica. Trata-se, portanto, de um exercício que integra análise estética, interpretação simbólica e crítica social, sem perder de vista o compromisso ético com as fontes e com a representatividade dos saberes afro-diaspóricos.

O processo de coleta de dados abrangeu o levantamento bibliográfico e documental em bases acadêmicas, catálogos, arquivos digitais e publicações especializadas, além da organização de dossiês de cada obra selecionada. Esses dossiês contemplam ficha técnica, imagem, notas de leitura, comparações com obras renascentistas de referência, identificações iconográficas de símbolos iorubás e repertório bibliográfico correlato. A análise segue três eixos principais. O primeiro é a leitura iconográfica e iconológica, inspirada na tradição da História da Arte, que compreende descrição formal, inventário de personagens e motivos e interpretação dos valores

simbólicos em chave decolonial. O segundo eixo corresponde à semiótica visual e à retórica da imagem, que busca mapear signos, metáforas visuais e estratégias de subversão narrativa - que inclui a apropriação de elementos das obras cânones originais - observando como a obra de Rosales produz deslocamentos e reconfigurações de sentido. Busca-se, aqui, compreender o jogo de substituição, permanência e apropriação que Rosales emprega. O terceiro eixo consiste na análise crítica do discurso e da recepção, a partir de entrevistas concedidas pela artista, de textos curatoriais e de críticas especializadas, de modo a compreender como sua produção é interpretada, contestada ou celebrada em diferentes contextos.

A operacionalização dos conceitos teóricos é feita por meio de indicadores analíticos que orientam a interpretação. Apropriação é entendida - aqui - como o procedimento de “citação” e deslocamento de obras canônicas para um novo contexto, que envolve substituição de protagonistas, inversão de hierarquias e produção de estranhamento. Colonialidade é identificada na permanência de padrões estéticos e raciais que restringem a universalidade ao corpo branco, masculino e europeu. Decolonialidade é observada na reinscrição de corpos negros e divindades - e signos - iorubás como centros semânticos, instaurando novas narrativas visuais e questionando hierarquias de representação. Por fim, a cosmovisão iorubá é interpretada a partir da presença de cores, símbolos e atributos ligados aos orixás, compreendidos como operadores de ressignificação cultural e espiritual.

A análise comparativa constitui um elemento central desta metodologia. Para cada obra de Rosales é estabelecido um diálogo direto com sua referência renascentista, de modo a identificar semelhanças compositivas, diferenças iconográficas e deslocamentos narrativos. Essa comparação não busca estabelecer juízos de valor, mas evidenciar como a artista mobiliza o passado para questionar o presente, produzindo uma ponte crítica entre o cânone e a contemporaneidade. O confronto entre original e releitura é, nesse sentido, uma ferramenta que potencializa a compreensão da potência disruptiva da apropriação decolonial.

Por fim, destaca-se a dimensão ética da pesquisa, que orienta todo o processo metodológico. O uso de imagens respeitará as normas de direitos autorais e, quando não houver disponibilidade, serão priorizadas descrições analíticas. O tratamento dos símbolos religiosos da tradição iorubá será realizado com rigor, evitando exotizações e simplificações. A citação bibliográfica privilegiará autorias centrais voltadas ao estudo de apropriação e decolonial, buscando contribuir para a visibilidade de vozes historicamente marginalizadas.

Assim, a metodologia aqui delineada se propõe a articular um percurso analítico, interdisciplinar e atualizado, capaz de dar contributo à complexidade estética, política e epistemológica da obra de Harmonia Rosales. Ao integrar história da arte, teoria decolonial e análise comparativa, pretende-se oferecer não apenas uma leitura aprofundada da artista, mas também uma contribuição crítica ao debate mais amplo sobre apropriação, colonialidade e decolonialidade na arte contemporânea.

1. Apropriação

Como parte essencial para analisar as obras de Harmonia Rosales, o conceito de apropriação serve como alicerce base. Apropriação seria, basicamente, a prática de utilizar imagens, objetos, estilos e/ou ideias preexistentes nas artes como matéria-prima para a criação de novas obras artísticas. Essa prática, embora remonte a períodos anteriores da história da arte e já tenha sido amplamente utilizada por artistas há muito tempo, ganhou relevância e teorização crítica a partir do século XX, especialmente com os movimentos modernos e pós-modernos. O apropriadonismo seria o momento no qual distintas vertentes passaram a questionar os limites e a definição da própria obra de arte, investigando em que medida seria possível subvertê-la (Oliveira Neto 2018).

O apropiadonismo emerge, então, como um campo discursivo onde estas correntes artísticas e críticas problematizam os limites ontológicos da obra de arte, questionando sua originalidade, autoria e a possibilidade de modificação dos seus significados estabelecidos.

Quando os artistas olham para a produção artística e para a arte, começam a questionar o que é arte. A apropriação se daria quando, no processo de subverter, repensar e/ou recriar a(s) obra(s) se utilizam justamente as imagens, os objetos, os estilos e as ideias nelas postos. O artista se apropria delas para ressignificar à luz de uma narrativa própria. É, como refere Oliveira Neto (2018), um processo de descontextualizar para em seguida recontextualizar.

Para posteriormente aprofundarmos o conceito de apropriação, é necessário primeiramente um olhar mais amplo para a temática. Gombrich, em *Art And Illusion* publicado pela primeira vez em 1960, afirma que durante o século XX na Europa o foco da produção artística voltou-se principalmente para a questão da ilusão e da representação dentro da arte. Isso foi resultado, não apenas de uma evolução técnica, mas como uma revolução na forma de se ver o mundo e de se relacionar com ele. A arte passa a refletir, também, as grandes questões da vivência humana (Gombrich 2000).

Se a arte passa a refletir tais questões, torna-se natural que o questionamento sobre qual papel o homem, o observador, ocupa na arte. Como percebe, como capta e interpreta, tanto no papel de pintor, mas como, também, no papel de observador e de crítico daquilo posto em tela pelo artista. O artista, como produtor da arte, passa por diversos processos mentais e psicológicos antes que possa pôr em tela a realidade que vê ou imagina. Esses processos, que também passam pelo aspecto biológico da visão, da percepção e da memória, são então reproduzidos em tela para posteriormente serem apreciados pelo público observador (Gombrich 2000).

O historiador Roger Chartier, da Nova História Cultural, disserta amplamente sobre o conceito de apropriação, em especial na escrita, mas que foi a posteriori extensamente aplicado nas outras formas de produções artísticas.

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real (Chartier 1990, pp. 16).

O artista e o público, inseridos nessa realidade social e cultural, relacionam-se com a arte por uma multiplicidade de compreensões e vivências. Então, reconstroem o sentido de um objeto a partir de suas próprias condições. A arte como produção é produzida, transmitida e recebida dentro de um determinado contexto. Todavia, a forma como o observador vai captá-la altera com o passar do tempo e da mudança em seu contexto e sociedade. Diversas contemplações e compreensões passam pela pintura. Novos olhares recaem sobre ela.

Chartier (2002), aponta o observador como um criador de sentidos ou um ressignificador da produção artística. Assim, o observador que pode ser também o produtor, ou seja, o artista ou mesmo um crítico, também pode se apropriar de signos, aspectos, práticas e discursos de um determinado produto cultural - aqui, a pintura - e ressignificar, dentro de uma lógica e intenção própria em uma nova obra.

À apropriação, tal como a entendemos, tem por objectivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem (Chartier 2000, p 26).

Entende-se que ressignificar implica compreender que os significados atribuídos a um texto ou objeto cultural não são fixos nem determinados exclusivamente pela intenção do autor, mas sim reconstruídos a partir das práticas sociais e dos contextos históricos dos leitores e usuários. Em outras palavras, uma obra cultural pode adquirir novos sentidos ao ser lida, observada, interpretada ou utilizada por diferentes grupos sociais em tempos distintos.

A apropriação de técnicas, símbolos, atributos, materiais, e mais, dentro de um novo produto cultural possibilita uma ressignificação desses. É, assim, um novo criar ainda que remeta ao objeto ou movimento de inspiração. Esse novo objeto deve ser visto dentro da sua qualidade de apropriação, mas também lido dentro da realidade na qual foi concebido e na cadeia hierárquica que ocupa dentro dessa sociedade. Afinal, como já mencionado, a produção e a recepção da arte muda conforme a própria noção de arte.

A ressignificação também está na força da narrativa contida na obra produzida. Por meio da apropriação, o artista serve-se dos elementos já citados para construir uma narrativa de imagens, de forma a alterar o objetivo ou sentido primeiro da obra de referência. Seu propósito está longe de ser uma imitação simples e vazia. Daí a potência da recontextualização por meio das intervenções do artista, seja pela técnica, símbolos, locais, materiais ou a contemporaneidade do próprio sujeito. Nesse sentido, a apropriação artística desloca o referente original, atualizando-o em novos contextos e promovendo sobreposições de sentidos que frequentemente revertem ou subvertem as mensagens originais.

A habilidade do artista em evocar no observador percepções e imagens, mesmo em objetos as quais não deveria estar, faz parte desses processos. Gombrich (2000), toma como exemplo o trabalho de Mantegna e o seu dito interesse em fazer com que os observadores encontrassem em nuvens rostos de pessoas por meio da imaginação

humana. Habilidade, assim, que advém de séculos de evolução e estudo do próprio fazer artístico. Afinal, como defende Gombrich, artistas aprendem com aqueles que vieram antes deles. Desenvolvem, desafiam, quebram e aprimoram técnicas e métodos.

O homem, assim, interpreta aquilo que vê. Cabe ao artista, ao crítico e ao observador dar significado ao produto artístico. Ver nele um fragmento da realidade evocada e intencionada pelo artista. A arte é feita pelo homem para o homem numa relação de troca que perpassa duas consciências e realidades. A ilusão de uma semelhança com o observado, com o visto, mas também com a ilusão criada pelo pintor em tela. O artista serve-se de símbolos reconhecíveis e socialmente estabelecidos como forma a auxiliar o observador a ter determinada percepção e interpretação do objeto que contempla - a tela.

O olhar para o homem, trazido pela revolução filosófica e científica da modernidade, culminou em séculos de pensamentos, questionando quem é ou o que o homem é. O que Foucault (2000) define ser “uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber”. Esse homem, social e culturalmente construído, não é um vaso vazio. Suas expectativas, vivências, realidades em contextos ocupam papel importante na sua apreciação da arte. Mesmo suas emoções e sensações interferem na maneira como interpreta o produto artístico. O mesmo ocorre para aqueles que a produzem. Assim, o movimento modernista propõe que arte, então, não é algo puramente real e objetivo, mas uma percepção complexa daquilo que se vê (Gombrich 2000).

Para Foucault, essa “invenção do homem [...] percorre o pensamento desde o começo do século XIX” (Foucault 2000, p. 471). Ou seja, o que temos como “homem” é algo não entendido até o fim do século XVIII. Como sujeito na sociedade, ele é produto de um pensamento moderno. Surgem, então, formas as quais chama de contra-ciências, formas de estudar e entender o emergir desse entendimento do pensamento e do saber acerca do “homem”. Sendo elas a etnologia, a psicanálise, a linguística e a literatura.

Em *A Palavra e as Coisas*, Foucault (2000) traz uma análise do quadro do pintor Diego Velázquez, *As Meninas* (1656), com o objetivo de mostrar a clara diferença que o

episteme do Renascimento vai ter da Clássica. Velázquez utiliza a representação como simplesmente representação o que se torna limitante. Para além, a episteme renascentista evoca valores da magia, esoterismo que se mistura ao saber científico da natureza. No final do século XVIII entra em cena uma nova forma de episteme, agora evocando a ideia da interpretação. Um marcador importante desse emergir é a mudança na relação com a linguagem, centra o foco e objeto de questionamento da condição humana e do dado novo conceito de “homem”.

Retomando o movimento modernista, Clement Greenberg, defende que o modernismo não foi um movimento de ruptura das técnicas e formas anteriores, mas sim uma forma de continuidade. Uma apropriação de técnicas e sentidos de gerações e gerações artísticas que são apropriadas e ressignificadas em uma nova criação com sentido próprio. É o que chamada de “desfiamento da tradição”, mas também de uma futura evolução. Um movimento artístico não pode romper ou descartar o passado, pois assim não poderia justificar sua própria existência. A arte é uma continuidade fadada a mudanças e transformações que conversam com suas diversas fases. O que o modernismo faz é uma crítica a si mesmo. Crítica essa que teve berço na filosofia da época, a qual tinha um forte aspecto questionador (Greenberg 1961).

O modernismo toma as limitações de uma tela plana e limitada e faz disso sua ferramenta. Não como algo não positivo, como antes era tido, mas como uma janela de possibilidades. A arte pictórica usa a tela plana como ponto de autodefinição, mas também da crítica e do questionamento. Usa a técnica como forma de se afastar da limitação do plano bidimensional da pintura pela ilusão. Os modernistas vêem a norma como algo a ser desafiado, testado até um ponto limite.

The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye² (Greenberg 1989).

² Os Velhos Mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade na qual poderíamos imaginar-nos entrando, mas a ilusão análoga criada pelo pintor modernista só pode ser vista; pode ser percorrido, literal ou figurativamente, apenas com o olhar (tradução própria).

Pela ilusão e pelo desafio ao anteriormente posto, o artista toma novos riscos. As normas pressupostas devem ser esticadas em ordem e testadas a um limite que também evidencia a rigidez da norma em si. Greenberg (2000), argumenta que o movimento modernista pertence a uma tendência cultural específica, assim como a ciência moderna. E isso carrega grande significado em seu contexto histórico. A arte, como a ciência, não rompe com seu passado, mas o evolui, testa e desafia.

Retomando a questão da apropriação. Os anos 1970 promoveram mudanças na dinâmica da arte e com isso trazem uma definição mais específica ao tema principal abordado neste capítulo no que tange o âmbito artístico. O MOMA - Museum of Modern Art - define o termo apropriação como *“the intentional borrowing, copying, and alteration of existing images and objects”*³⁴. Já a TATE define *“appropriation in art and art history refers to the practice of artists using pre-existing objects or images in their art with little transformation of the original”*⁵. Como reação à massificação e à proliferação das imagens, uma grande leva de artistas utiliza e incorpora obras, iconografia e ideias de artistas anteriores e contemporâneos dentro de sua proposta artística.

Uns servem-se de objetos do cotidiano e do uso comum, outros trazem imagens populares e da cultura de massa, outros - como Harmonia Rosales - recorrem às obras e técnicas de artistas que vieram antes deles. Em sua maioria, apropriam-se desses objetos e imagens para questionar, subverter, provocar a cultura, as ideias, comportamentos e padrões estabelecidos (Ribeiro 2008).

Na Pop Art e no Nouveau Réalisme, a apropriação de objetos da cultura de massa e da sociedade de consumo torna-se a principal forma de realismo no final do século XX, substitui “a base mimética do realismo por uma base puramente semiótica” ii. A referência do artista passa então a ser a cultura (Ribeiro 2008, pp.02).

³ o empréstimo, cópia e alteração intencional de imagens e objetos existentes (tradução própria).

⁴ <https://www.moma.org/collection/terms/pop-art/appropriation> (Acessado: 20 de Fevereiro de 2025)

⁵ A apropriação na arte e na história da arte refere-se à prática de artistas que usam objetos ou imagens pré-existentes em sua arte com pouca transformação do original (tradução própria)

Como resultado, o conceito do que é arte também é questionado e posto em cheque. Um artista que se apropria da obra de outro em sua produção está produzindo arte? Está apenas copiando? Isso é arte? É original? Quem é o verdadeiro autor? Duchamp (1919), ao utilizar a tão famosa e aclamada obra de Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa* (1503), e desenhar um bigode em cima de um postal dela, desafia ainda mais a noção tradicional do que seria arte. O Norton Simon Museum⁶ afirma no seu site que esta obra “trespasses traditional boundaries of appropriation by presenting a reproduction, however tarted up, as an original work of art”⁷. Hoje, *L.H.O.O.Q. or La Joconde* - como a obra é conhecida - faz parte de um de seus trabalhos *ready made* mais famosos.



Figura 01. Marcel Duchamp [1887-1968]

L.H.O.O.Q., 1919

Reprodução impressa da *Mona Lisa* + intervenção a lápis (desenho: bigode e barba) sobre a imagem pronta (ready-made)

19,7 × 12,4 cm

Coleção Particular.

Duchamp é apenas um dos grandes nomes que usavam a sua arte como provocação da norma artística e cultural. Elaine Sturtevant, já nos anos de 1960, usava esculturas e pinturas para se apropriar de obras de artistas como Andy Warhol, Marcel

⁶ <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094> (Acessado: 10 de Março de 2025).

⁷ ultrapassa os limites tradicionais de apropriação ao apresentar uma reprodução, por mais rebuscada que seja, como uma obra de arte original (apropriação nossa).

Duchamp, Jasper Johns, entre outros. Inclusive, com o conhecimento, ajuda a aprovação de alguns destes artistas, os quais apreciavam a provocação.

Mesmo entre os apropriadistas existem evidentes distinções. Seja na técnica, seja na intenção, no material, no meio, esses artistas se apropriam de obras de forma distinta e com objetivos distintos. Uns buscam criticar um artista, uma ideia, uma ideologia; outros procuram subverter conceitos solidificados e provocar questionamentos; uns promovem homenagens com as suas obras; outros buscam trazer novas narrativas e perspectivas; estes e tantos outros objetivos - que não necessariamente são excludentes -, fazem parte do movimento de apropriação .

Torna-se importante ressaltar a importância, para o observador, do conhecimento das obras utilizadas nesse movimento de apropriação. Tanto nos trabalhos de Sturtevant, Sherrie Levine, Richard Prince, até os de Harmonia Rosales, o conhecimento das obras originais apropriadas torna-se importante para uma reflexão e apreensão mais completa dos seus significados. Para o público observador que aprecia e consome a arte, ao observar *Birth of Oshun*, conhecer e saber quem foi Sandro Botticelli e que quadro é uma obra a partir de *O Nascimento de Vênus*, proporciona uma experiência distinta daquela que não possui essa referência primária. Embora o não conhecimento prévio de Botticelli não impeça o público de criar uma relação rica, apreciativa ou crítica ao quadro, ela é sem dúvida uma experiência distinta.

Susana Marques (2007), resume, em nosso entender, com clareza o que em última instância seria o movimento apropiacionista:

[...] tem como principal fundamento o questionar do meio dentro do próprio meio e assume a cópia como reativação e reinvenção do original, ensaiando a distinção entre criação e imaginação, entre invenção e repetição.[...] as práticas artísticas de apropriação trabalham na substituição e atualização contextual do referente e na respectiva sobreposição de sentidos, reversão da mensagem e transferência de autorias” (Marques 2007, pp. 216).

O que se revela é que essas práticas “questionam o meio dentro do próprio meio”, e com isso aponta-se para uma dimensão metalinguística da arte apropriativa, na qual a linguagem artística se torna objeto de sua própria problematização. A ideia de cópia como “reativação e reinvenção do original” rompe com a concepção tradicional de originalidade e autenticidade, e dessa forma aproxima das reflexões pós-modernas sobre o questionamento da autoria e a circulação de signos na cultura de massa. Para além, a apropriação implica que o objeto apropriado é deslocado de seu contexto original e reinscrito em um novo regime de significação, o que permite não apenas a reversão da mensagem original, mas também a redistribuição das posições de autoria.

A narrativa de uma obra de arte, ou de um objeto cultural, carrega um poderoso elemento de análise que acompanha um contexto particular. Ao retirar uma obra desse contexto e apropriar-se, assim como intervir - seja na técnica, no meio, nos atributos, no simbolismo, ou em outros qualificativos -, há uma transformação de significado e narrativa. Quando os renascentistas pegavam estátuas e elementos da cultura greco-romana e os evocavam sob uma narrativa e contemporaneidade próprias, estavam dando novo significado a mitos e obras antigas. Para Warburg (2013), nada impede de ponderar que mesmo esses artistas estariam ressignificando imagens, gestos e objetos à luz de sua interpretação e reproduzindo essa ressignificação em sua arte. A subjetividade do artista afeta ativamente a sua obra. A criação deste, passa por diversos sistemas de significação e ressignificação antes de serem transmitidos na produção artística. O meio, a intenção do artista, seu material, seu referencial, seu local e tempo. São tantas as contingências que influenciam a criação artística.

Giulio Carlo Argan (1988), afirma que “a arte sempre esteve ao serviço de ideologias políticas e das sociedades às quais pertenceram” (Argan 1994, pp. 14-15). As escolhas feitas pelo artista ao produzir uma obra não escapam de um complexo contexto político, cultural e econômico. Por que Harmonia Rosales decidiu apropriar-se das obras desses determinados artistas? Por que esses quadros? Por que esses elementos foram substituídos e outros não? Como uma artista atual e contemporânea decidiu escolher quadros produzidos há séculos? Quais são os seus sentidos ou significados?

Quando questionada em entrevista com Aya Kusch, o porquê de escolher tais pinturas, Harmonia diz que vê o racismo como um problema a ser solucionado para além da superfície, ela procura ir às raízes dessa questão. Para Rosales, quando elementos tão importantes para outros povos são colocados sempre como elementos negativos ou completamente excluídos da arte, isso afasta essas pessoas de um local central na arte. Ou seja, quando a serpente - animal importante e sábio nas culturas africanas - são sempre representada como animal traiçoeiro na arte ocidental, narra-se apenas uma visão. Quando elementos ditos negativos são representados por cores escuras e positivos por cores claras também ocorre esse processo. São vários os exemplos, mas a ideia de Rosales é justamente olhar para essa diferença e apresentar outras narrativas.

Em um breve exemplo a ser dado - e que será futuramente mais trabalhado - da obra de Harmonia Rosales, em *Ase*⁸ (2019), Rosales escolhe adicionar a serpente em seu quadro para representar o orixá Oxumaré. Oxumaré, que costuma ser associado a forma da serpente, é um orixá ligado à renovação. Aqui vê-se um exemplo de como Rosales, mesmo substituindo certos elementos, ainda faz um exercício de manter algo da temática original da obra a qual se apropriou. A Primavera, tempo de transformações e renovações. No entanto, o que ocorre é uma substituição de códigos, signos ou símbolos - a artista substitui as referências centrais da obra e reconfigura narrativas.

Rosales, através da apropriação de códigos e imagens de domínio universal, causa estranheza com a incursão de corpos estranhos. Em *Asé*, a artista introduz, a par da serpente - Osumare -, uma série de figuras e elementos que substituem os originais de Botticelli. No papel principal, a deusa Vênus - deusa do amor - é substituída por Oxum, orixá do amor e da fertilidade (elemento que perpetua o sentido da primavera como a estação onde as coisas proliferam, nascem e renascem). Mercúrio é substituído por Obatalá, as Graças pelos três aspectos da existência (respirar, alma e corpo), Flora por Iemanjá, Zephyrus e Chloris por Xangô e os gêmeos Ibeji (ROSALES 2019).

⁸ Título: *Ase*; Artista: Harmonia Rosales; Data: 2019; Materiais / técnica: óleo sobre linho belga (*oil on Belgian linen*); Dimensões: 48 × 60 polegadas (aprox. 121,9 × 152,4 cm); Localização / coleção: não integra coleção permanente pública; permanece em posse da artista e aparece em exposições temporárias e em seu catálogo oficial.

Cada uma dessas substituições carrega significados específicos para a composição da obra e para o processo de apropriação e ressignificação de Rosales. Além das figuras centrais, a pintora usa de cores que simbolizam determinados orixás, flora que remetem à essas divindades e animais que servem de tributos a eles e possuem grande significado para o povo iorubá⁹ e carregam consigo um contexto próprio. A estranheza desse processo de substituição é completa quando se tem o original de Botticelli como referência. A contraposição visual transporta o observador para um contexto diferente do proposto por Botticelli.

A estranheza causada pela observação de elementos que “não pertencem” à obra de referência e uma prévia forma de ver, promovem uma inquietação que leva ao questionamento. A ideia de Harmonia é que esse questionamento leve ao debate e à crítica, através da introdução de imagens corruptivas. Ocorre uma transgressão simbólica, onde os cânones clássicos de representação são “violados” através de uma substituição. Desafiam-se as expectativas do público e os valores estabelecidos.

Há, ainda, uma crítica ideológica fruto dessas imagens corruptivas. Nessa crítica, as imagens desestabilizam ao apropriarem e subvertem esses ícones. Sejam ícones históricos, religiosos, culturais ou midiáticos, eles são transformados em instrumentos de críticas pela inserção em um novo contexto e narrativa.

Mesmo com a substituição de inúmeros elementos, a obra de Rosales ainda é nitidamente semelhante ao quadro de Botticelli. E isso faz parte fundamental, pois “[...] a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas” (Didi-Huberman 2013, pp. 198). O fato de o observador ser capaz de perceber a similitude das obras é essencial para a narrativa desta. Perder todo e qualquer elemento que pudesse evocar a obra original ocasionaria a perda de parte do que o artista pensou como propósito da nova obra. No caso de Harmonia, não ser possível reconhecer em suas pinturas a contraparte renascentista tiraria grande parte da carga crítica da artista.

⁹ esses elementos serão melhor trabalhados no subcapítulo: Iorubá, Lucumí e Santeria

Muito disso se dá devido ao papel do público para a obra de arte. Garb (1998), defende a importância da recepção da obra pelo observador para determinar seu significado. Sem o público, aquele que consome a arte, esta ficaria presa entre o artista e o produto. É necessária uma terceira parte que atribui significado próprio à arte. Significado esse que muitas vezes pode não ser o mesmo do intencionado pelo artista, que pode mudar de acordo com local, período e público. A arte não é estática, sua apreciação e significação também não o é.

Uma obra artística não se completa no ato criador do artista, mas sim no momento em que esta é acessada, interpretada e ressignificada pelo público. Essa perspectiva compreende a arte como um processo comunicativo aberto, no qual a recepção desempenha um papel constitutivo. Assim, a obra de arte adquire sentido pleno somente quando é experienciada pelo espectador, que projeta sobre ela suas referências culturais, afetivas e históricas. Nesse sentido, a fruição estética deixa de ser uma operação passiva para tornar-se uma atividade hermenêutica ativa, em que cada interpretação individual colabora para a pluralidade de significados possíveis da obra. Dessa forma, a arte se inscreve em uma dinâmica relacional, onde sua completude depende do olhar que a acolhe e da subjetividade que a interpreta.

Ainda nesse sentido, o sujeito que consome a obra do artista é um sujeito social e histórico. Moldado por um contexto amplo que não pode ser ignorado na hora de avaliar a sua recepção. Ideais de moral, religião, gênero, política, educação e língua são alguns dos fatores que afetam a recepção de qualquer obra. Isso não significa que pessoas de diferentes culturas e contextos não possam ter uma semelhante recepção, mas são fatores que determinam variáveis e devem ser avaliados. Um artista pode trabalhar, pensar e planejar seu trabalho destinado a um determinado público baseado nas noções acima citadas. Mas, como Garb afirma:

[...] isto não determina nem circunscreve necessariamente os significados subseqüentes do trabalho. Uma vez incorporado ao domínio público, sua potencial significação muda e altera-se constantemente segundo os usos que lhe são dados, os contextos em que é visto e a comunidade que o vê. Certos modos de olhar

podem predominar em certos momentos históricos, segundo o senso comum, e a própria lógica e verdade da época (Garb 1998, pp. 277).

Em um mundo dividido em tantas visões, artistas que se servem da arte de forma provocativa, comumente enfrentam uma recepção ainda mais dividida pelo público. Duchamp, Elaine Sturtevant, Sherrie Levine e tantos outros foram amplamente criticados e tiveram as suas obras questionadas. Muitas vezes acusados de não serem artistas e de produzirem cópias sem valor. As críticas são muitas e variadas. Rosales relata uma ampla crítica ao seu corpo de trabalho como um todo. Críticas que abordam questões estéticas, mas também que a condenam por “corromper” clássicos e “forçar uma narrativa” onde não lhe cabe. Entretanto, todos esses artistas possuem algo em comum, a intenção de provocar o público a sair de um local confortável e comum. Aqui, a reflexão e a crítica fazem parte da narrativa da obra.

A apropriação pode ser entendida como tema ou como ferramenta. O artista ao apropriar-se de uma obra, primeiramente a analisa e estuda em seu tempo, técnica e recepção. Esse é um processo que, geralmente, inclui uma profunda reflexão sobre essa obra e o seu papel na sociedade atual. Não é, assim, uma cópia despida de pensamento. O que se tem é a criação de algo novo, um produto que conversa com o artista em seu tempo e local. Ainda que sejam evocados elementos suficientes para que a obra original seja reconhecida, intenção, ressignificação e significados são aplicados a essa nova produção (Midlej 2017).

A ressignificação, como recurso interpretativo e de representação, depara-se com um problema inerente a todo o fenômeno da apropriação: o anacronismo. A própria palavra já denota sua óbvia incoerência conceitual e carrega certa inflexão negativa, decididamente uma conotação pejorativa por proceder de uma inadmissível confusão de períodos ou eras (Midlej 2017, pp.105).

No contexto da apropriação e ressignificação de imagens, especialmente em práticas artísticas contemporâneas, o anacronismo pode ser não apenas inevitável, mas como também estratégico na produção de obras. Seria, também, um gesto de ruptura com narrativas hegemônicas e uma forma de reinscrever sentidos a partir de

deslocamentos temporais deliberados e táticos. Não acidental, mas um hábil e intelectualizado instrumento.

Ainda que Rosales tenha passado por um amplo processo de estudos das obras e técnicas que apropria, a reflexão de Midlej nos permite apontar que a obra da artista não deve ser entendida como uma crítica ou reflexão focada aos artistas renascentistas - ainda que tal reflexão não seja posta de lado -, mas sim um foco na recepção que essas obras têm na nossa sociedade atual. Como são vistas e celebradas em nossa época. Para além, como a evocação de elementos lorubás e a protagonização do sujeito negro por meio da apropriação dessas obras altera e impacta as suas narrativas. É uma nova obra, centrada em um outro tempo e cultura, mas que ao manter certos valores, traça uma ponte que permite ao observador refletir. A arte, dessa forma, não deixa de se repensar e atualizar.

Ao ser apresentada ao público, a obra de arte será avaliada, refletida, assimilada, criticada, rejeitada, acolhida, questionada, celebrada. São tantas as possibilidades e podem ocorrer simultaneamente. A “leitura” dessa obra não se esgota, se atualiza. A arte, nesse sentido, não reside em um âmbito passivo. É efetivamente ativa, mesmo após a sua conclusão (Midlej 2017). A leitura da obra é um processo de troca como uma dança, onde sujeito e obra se relacionam em múltiplas dimensões e sentidos. E nessa relação a última coisa que se observa é conexão passiva.

Essa relação não está isenta de problemas. A mídia e a massificação da informação e comunicação estabelece cada vez mais guias de como a arte deve ser lida e interpretada. Textos curtos e banalizantes reduzem obras complexas a simples frases sucintas que “ensinam” e “orientam” o sujeito a lê-las. A crítica e a reflexão ativa tornam-se cada vez mais difíceis frente à “informação” fácil e rápida. Obras continuam a ser selecionadas, mais do que nunca, baseadas em sua capacidade comercial e facilidade reprodutiva.

[...] as inúmeras reproduções em mídias de comunicação de massa, bem como as apropriações de imagens da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci em obras artísticas, têm contribuído para o fortalecimento da percepção de que há décadas

tem sido encarada menos como uma pintura e mais como símbolo nacional da cultura da França (Midlej 2017, pp.113).

A facilidade de acesso a obras ao redor do mundo traz muitos pontos positivos, que permitem um estudo e acesso mais fácil a acervos e produções que muitas vezes poderiam ser perdidos, ou permanecerem isolados. Tais possibilidades também trazem a oportunidade de contato a novas formas de produção e de arte que permitem uma expansão em nossa concepção do que é arte e suas ricas manifestações. Mas, como já dito, não há dúvidas que essa massificação carrega sérias consequências à receptividade e reflexão sobre arte.

Essas mesmas consequências contribuem igualmente para a geração de mais produções artísticas voltadas a criticar essa massificação e banalização da arte. Muitas vezes utilizando dos próprios meios que as banalizam. Em todos os séculos, artistas criticaram padrões e problemas de seu tempo através de suas produções. A busca por gerar reflexões e provocar o observador não é de forma alguma recente.

Ao falar sobre suas obras, Harmonia Rosales afirma que intenta apresentar uma nova narrativa a partir de obras clássicas na sociedade Ocidental de forma a provocar reflexões naqueles que entram em contato com essa releitura. Rosales, ao apropriar-se dos personagens, símbolos e atributos dessas obras, traz elementos da cultura iorubá para o foco da narrativa. E é justamente nesse momento em que o desconforto - já mencionado - se revela: na inserção desses elementos estranhos e inesperados.

Em entrevista dada à MayDay Magazine, Rosales - ao mencionar sua obra *Birth of Oshun* (2017), inspirada na obra de Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus* (1485-1486) - afirma:

Because if you see it, there's Oshun—that's the African goddess—there's the birth of Venus, and so when I paint these reimaginings it's not mainstream, the African culture. What's mainstream is the Greek mythology and European culture. So if I utilize the image we all know of and replace it with our gods, then it will be like, who's she, Oshun? Oh, let me look her up, do a quick Google search, and it will

*tell you oh, it's the god of love, same thing as Venus. And it's like oh, I see it. And so it teaches us this culture, my culture (Rosales 2021).*¹⁰¹¹

Assim, Rosales se apropria da técnica e da estética da obra de Botticelli para provocar a curiosidade do público, já conhecedor da obra do pintor renascentista, a questionar quem é aquela figura que substitui a deidade grega? Não apenas isso, mas também: quem são as demais figuras presentes nas obras? Por que as cores, tecidos, objetos e vegetação foram substituídos? O que isso significa dentro da lógica lorubá? O que representam essas substituições? A pintora afro-cubana relata que a grande maioria de suas obras intenta trazer essa provocação de forma a não apenas incitar o questionar curioso e casual, mas também a provocar um olhar crítico sobre os padrões vigentes nas obras consideradas cânones e as quais a grande massa tem fácil acesso.

Harmonia Rosales certamente não é a primeira artista a utilizar obras de seus antecessores ou contemporâneos em seu trabalho com determinada finalidade. A apropriação de imagens e obras em trabalhos artísticos é um movimento que vem de um longo processo histórico e de sucessivas mudanças no próprio sentido do que é arte e qual a relação do artista e do público com as obras de arte.

A apropriação na arte, como prática estética e conceitual, é um gesto crítico, poético e político, que explora os limites da criação, da autoria e do significado. Em contextos contemporâneos marcados pela circulação intensa de imagens e pela reprodutibilidade técnica, ela se torna uma ferramenta central para refletir sobre a própria natureza da arte e seu papel na sociedade. Assim, além de Harmonia Rosales, muitos outros artistas contemporâneos valem-se dessas obras clássicas como objeto de inspiração e estro para produzir uma arte que reflita temáticas atuais.

¹⁰ Porque se você vir, há a Oxum — a deusa africana —, e há o “Nascimento de Vênus”, e então, quando pinto essas releituras, não é a cultura dominante, é a cultura africana. O que é dominante é a mitologia grega e a cultura europeia. Então, se eu utilizar a imagem que todos conhecemos e substituí-la pelos nossos deuses, será como: quem é ela, Oxum? Ah, deixe-me procurá-la, fazer uma busca rápida no Google, e ele dirá: “Ah, é a deusa do amor, a mesma coisa que Vênus”. E é como: “Ah, eu vejo”. E assim nos ensina esta cultura, a minha cultura (tradução nossa).

¹¹<https://maydaymagazine.com/painting-to-empower-an-interview-with-artist-harmonia-rosales-by-aya-kusch/> (Acessado: 22/08/2025).

Kehinde Wiley, pintor norte-americano contemporâneo, pinta retratos evocando história e contemporaneidade. Combina a tradição da pintura retratista europeia com a representação de corpos negros em poses heroicas, majestosas e empoderadas. Seu trabalho é profundamente marcado por questões de identidade racial, poder, representação e história da arte ocidental. Justapondo antigo e novo, utiliza de temáticas e técnicas renascentistas como inspiração em suas obras com o intuito de provocar um desconforto reflexivo ao observador.



Figura 02. Kehinde Wiley [2022]
The Death of Hyacinth (Ndey Buri Mboup)
óleo sobre tela
237,5 × 366 cm
Young Museum, em São Francisco, Califórnia.

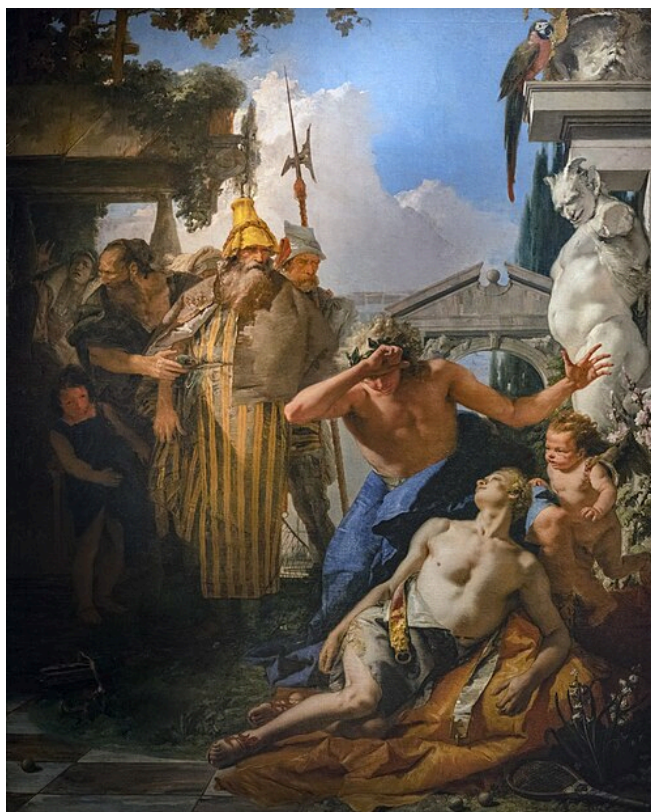


Figura 03. Giambattista Tiepolo [1752-1753]
La morte di Giacinto
óleo sobre tela
287 x 232 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Como exemplo, pode-se citar a obra de Kehinde Wiley, *The Death of Hyacinth* (2022), na qual reinterpreta o quadro de mesmo nome do artista Barroco, Giambattista Tiepolo (1752-1753), a qual retrata o mito da morte de Hyacinth (Jacinto). Fazendo uma leitura da figura representada no lado direito inferior da tela de Tiepolo, Wiley trabalha a musculatura da jovem debruçada, a iluminação e posicionamento do corpo, a perspectiva e a influência de um mito clássico, misturado com vestimentas e estampas contemporâneas mostrando , no simultâneo, uma influência viva de uma herança renascentista que vêm sendo transmitida de artista em artista. Mesmo que sob uma forma que causa surpresa aos olhos, é clara a apropriação de elementos de forma a criar uma nova narrativa, intenção e crítica.



Figura 04. Vik Muniz [1997]
Medusa Marinara
Impressão em tinta prateada e alvejante
 8,9 × 11,4 cm
 The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Figura 05. Michelangelo Merisi da Caravaggio [1597]
Medusa
Óleo sobre tela montada sobre um escudo de madeira
 1597, 60 × 55 cm
 Galleria degli Uffizi, Florença, Itália

O mesmo serve para Vik Muniz, artista brasileiro, que utiliza obras de diversos períodos para inspirar suas releituras, utilizando os mais diversos materiais. Em *Medusa Marinara*, utiliza macarrão e molho marinara para reproduzir a obra de mesmo nome do artista barroco¹² Caravaggio. *Medusa Marinara*, uma vez produzida, é fotografada gravada em um prato de porcelana. A ideia é que a obra possa ser exposta, mas ao mesmo tempo servida como um prato convencional para que, uma vez a comida sendo retirada, a obra seja revelada. Ainda que usando materiais pouco convencionais, a apropriação dos elementos e ícones clássicos do barroco é evidente.

Seja para subverter, recriar, procurar novos sentidos, reproduzir, provocar, questionar ou celebrar, a influência dos renascentistas e dos artistas barrocos perdura até os dias atuais e se atualizam em várias obras produzidas. Harmonia Rosales, com suas pinturas, se junta à gama de artistas que evocam tais objetivos. Aqui, uma característica do Renascimento e do Barroco se vê clara: a constante procura pela inovação. Novas técnicas, formas, visões, modelos e métodos. O artista está constantemente em diálogo com si e com os que vieram antes, mas muitos buscam ir além. Refletindo sintomas da sociedade contemporânea, traz para suas obras questões e anseiam atuais que demandam o novo.

Já o escultor alemão, Igor Mitoraj, evoca as clássicas esculturas gregas - tal qual fizeram os mestres renascentistas - com a produção de obras fragmentadas e que reproduzem a fragilidade humana. Inspirando-se diretamente na tradição escultórica da Antiguidade greco-romana, tanto na escolha dos materiais (mármore, bronze), quanto na forma idealizada dos corpos. Suas figuras lembram deuses, heróis e bustos clássicos, remetendo à estética do passado. Muitas vezes partidas ou quebradas, suas obras evocam as delicadezas e vulnerabilidades humanas, ao mesmo tempo que contempla sua beleza do corpo e anatomia em seu estado nu.

Apropriando-se da estética e técnica dos clássicos escultores, Mitoraj promove uma tensão entre perfeição e ruína ao criar um contraste visual entre a beleza idealizada

¹²Embora valorize a dramaticidade e o dinamismo, o Barroco teve como base a cultura renascentista, incluindo a retomada da arte clássica, a valorização do homem e a busca pela perfeição.

dos corpos clássicos e os sinais de deterioração, rachaduras, mutilações e cortes. Todavia, diferente dos artistas aqui trabalhados, e embora suas figuras sejam inspiradas em mitologias e histórias antigas, elas têm traços genéricos e universais, como se representassem arquétipos da experiência humana. Conferindo às obras um caráter atemporal e fugindo de localidades e especificidades.



Figura 06. Igor Mitoraj [2002]
Eros Bendato Screpolato
Bronze
225 × 370 × 290 cm
Galleria degli Uffizi, Florença, Itália

Esses são apenas alguns dos artistas contemporâneos que se servem de elementos e obras criadas no e a partir do Renascimento, seja como tema, técnica ou inspiração em suas obras. O uso de composição simétrica, perspectiva, profundidade espacial, esquema claro/escuro, cores e texturas, e mais, são vistas nas obras de diversos artistas, incluindo nas obras de Harmonia Rosales.

O corpo como tema estético e político abrange obras e debates até hoje. É nesse tema que Rosales procura substituir imagens clássicas e facilmente reconhecidas de obras clássicas por corpo que parecem desconexos daquele local e contexto. Provocar incômodo e questionamento a partir de um esquema de substituição e ressignificação de elementos e personagens.

2. Descolonialismo e Decolonialismo

No seu livro, “Memórias da Plantação”, a psicanalista e escritora Grada Kilomba (2022) traça um relato de sua experiência enquanto mulher negra na sua trajetória acadêmica, profissional e pessoal, interligada com o resultado de anos de pesquisa e estudo em Portugal e na Alemanha. Kilomba advoga a necessidade de criar novas configurações de poder e conhecimento, tanto na academia, como na estrutura social ocidental. Negar as estruturas de desigualdade pautadas na discriminação racial impede que novas formas de linguagem floresçam e possibilitem a reconfiguração de identidades marginalizadas nessa sociedade.

A psicanalista aponta para a dimensão política da linguagem pautada, também, em relações de poder e violência. Segundo ela, urge a criação de novas terminologias não excludentes. A língua portuguesa, ao se referir ao negro, ainda possui terminologias que resgatam a realidade colonial. Termos como mulata, mestiça, tição, - entre outras -, ainda pautam o vocabulário coloquial (Kilomba 2022).

O que a autora chama de “racismo cotidiano” é uma realidade que se atualiza colocando o sujeito negro como o “outro subordinado e exótico”. Os estereótipos relegados às identidades marginalizadas são, em grande parte, associados a aspectos reprimidos pela sociedade ocidental: sexualidade, e agressividade são alguns dos termos associados a esses sujeitos. A eles são atribuídas representações desaprovadas pela sociedade cristã e ocidental. Kilomba argumenta que esse sistema perpetua um silêncio do sujeito negro, de forma a o afastar do discurso social e a denuncia essa mesma norma.

Associando esse movimento de silenciamento ao conceito freudiano de “repressão”, procura-se manter fora da consciência “verdade incômodas” (Kilomba 2022).

Relacionando sua vivência acadêmica, com os estudos realizados em seu doutorado, Kilomba reflete sobre o descaso em ver os sujeitos negros como “políticos, sociais e individuais na política européia”. Essas identidades acabam sendo invisíveis pelos poderes políticos. Para a escritora, o racismo contempla três grandes características: a construção da diferença; a ideia de que essa diferença construída está inseparavelmente ligada a valores hierárquicos; e que ambos os processos são acompanhados pelo poder. Seja o poder político, o histórico, o social e o econômico (Kilomba 2022, pp.78).

Apesar da institucionalidade e das forma estruturais de racismo, a autora ressalva que o sujeito negro precisa necessariamente descolonizar o seu “eu” e superar o trauma colonial. Se entender como um sujeito para além da história da colonialidade e da repressão. Um sujeito criador e complexo, com uma história muito maior do que aquela perpetuada após o século XVI. Uma real necessidade de superar a sucessão de episódios violentos cotidianos e quebrar um padrão histórico (Kilomba 2022).

A vivência e narrativa de Kilomba evidenciam a sua luta pela decolonização do viver. A autora defende que uma atitude ativa frente às barreiras impostas por essa realidade violenta e segregacionista são passos imprescindíveis para superá-la. Esse reconhecimento de si dentro desta dinâmica pós-colonial, qual papel desempenha nela e como a alimenta, é afetado por ela, perpetua-a e rompe com ela. É o início de um caminhar muito maior. Esse processo necessita de uma tomada de ação disposta a sair de um local de conforto e questionar a si mesmo. A busca por uma lucidez da sua real condição frente à sociedade, à história e a si mesmo, é necessária para a luta por condições realmente justas e livres. Busca vital no processo decolonial. Sem uma lucidez de si e da sua condição, não há decolonialismo.

O termo “decolonialismo” é, historicamente, um termo novo. Sua definição é um processo em construção nas línguas que o utilizam, a ser cada vez mais utilizado desde o século passado - sobretudo nos debates acadêmicos acerca das raízes deixadas pela colonização na sociedade moderna. Escritores latinos, europeus, africanos e

norte-americanos vêm se debruçando sobre essa temática e expandindo a teoria e pesquisa acerca das consequências deixadas na nossa sociedade pelo colonialismo.

Importa considerar, para a presente investigação, a diferença presente nas principais línguas: francês, espanhol e português. Segundo o professor e tradutor Fábio Ribeiro (2021), no francês, *décoloniser*, não compreende a distinção empregue na língua portuguesa, onde se diferencia “decoloniza” e “descolonizar”. Ainda que haja debates acerca da questão, comumente se diferencia descolonizar como “o processo histórico que encerrou o período colonial” (pp. 09) e decolonizar como “o trabalho ético e epistemológico de transcender a situação colonial para uma realmente nova” (pp. 09). Nos textos traduzidos para o português do autor Achille Mbembe *décoloniser* é traduzido para descolonizar, referindo-se aos dois significados em simultâneo - o que pode ocasionar confusão na hora de ler esses textos para aqueles que desconhecem tal diferença e a opção feita pelo tradutor.

Walsh (2013), afirma que o “s” vem do castelhano e evoca o sentido de “des” como em descolonizar. “[...]Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir” (Walsh 2013, pp. 24-25).

Para o entendimento síntese dos conceitos abordados no decurso da investigação, o decolonialismo é, resumidamente, uma abordagem crítica que visa entender, questionar e desmontar as estruturas de poder, conhecimento e cultura impostas pelo colonialismo, especialmente aquelas que continuam a influenciar o mundo, mesmo após o fim formal dos impérios coloniais. Ele carrega um conjunto de ideias e práticas que são, em última instância, formas críticas que procuram desfazer o legado prejudicial deixado pelo colonialismo na sociedade moderna. O entendimento, a avaliação e a crítica à tal herança que abrange o âmbito social, político, cultural, identitário e religioso.

O decolonialismo é entendido como uma “experiência de emergência e revolta” (Mbembe 2021, pp.18) contra uma estrutura colonial que dominava países antes colonizados por potências europeias. Fanon (2022) chama de *Sair da Grande Noite* o

movimento decolonial destes países que buscam “dar as costas” - expressão utilizada em várias passagens no livro - a esta Europa. A decolonização não é uma questão apenas do povo africano, ou dos países colonizados, mas que abraça toda a comunidade internacional, visto afetar a dinâmica das relações e políticas desses povos com o de mais globo.

Todavia, para verdadeiramente entender o que é decolonialismo é necessário uma melhor compreensão do que é o colonialismo e colonialidade. Termo apresentado por Aníbal Quijano nos anos de 1980 e 1990, a colonialidade é algo presente até os dias de hoje, uma vez que permanece se atualizando na sociedade moderna por meio da exploração e opressão dos povos uma vez colonizados. O resultado é uma estrutura que reforça e mantém essas sociedades em condição de pobreza e subalternidade (Mignolo, 2018). A colonialidade seria, no entendimento do autor, parte constituinte, mas mais ampla do colonialismo, uma vez que o colonialismo seria limitado ao sistema colonial e seus agentes.

A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada [...] A “colonialidade” já é um conceito “descolonial”, e projetos descoloniais podem ser traçados do século XVI ao século XVIII. (Mignolo 2017, p.02).

Deste modo, Mignolo deixa claro a colonialidade como conceito central no pensamento decolonial. A colonialidade é o “fantasma” do colonialismo na sociedade moderna e contemporânea. Um fantasma que assombra a organização social e as instituições políticas. Influencia a cultura, a educação, a filosofia, a organização social e política. Para começar a entender o decolonialismo, torna-se imprescindível entender a colonialidade.

Com raízes na mesma época do Renascimento, a colonialidade estrutura e molda a sociedade que se desenvolve pautada na expansão dos ideais e dominação europeia. Assim, está intrinsecamente ligada à modernidade e a formação do que entendemos atualmente como “civilização ocidental”. “A colonialidade, em outras palavras, é

constitutiva da modernidade” (Mignolo 2017, pp.02). Não há modernidade sem colonialidade. Seria ela a persistência das lógicas e estruturas de dominação colonial.

Nelson Maldonado-Torres (2018), auxilia a entender a definição de colonialidade, através da associação dos conceitos de colonialismo e colonialismo moderno. Segundo o autor:

Colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta”; e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais (Maldonado-Torres 2018, pp.41).

Maldonado-Torres aporta entendimento à proposta de Quijano, ao considerar que as sociedades latino-americanas continuam organizadas por hierarquias impostas no período colonial. Essa organização é herdeira da colonização e das consequências que as conquistas, explorações e dominações que provieram dela.

A “descoberta” do Novo Mundo e as formas de escravidão que imediatamente resultaram daquele acontecimento são alguns dos eventos-chave que serviram como fundação da colonialidade. Outra maneira de se referir à colonialidade é pelo uso dos termos modernidade/colonialidade, uma forma mais completa de se dirigir também à modernidade ocidental (Maldonado-Torres 2018, pp.41).

A colonialidade como elemento formador da modernidade é elemento em comum dentre os autores que trabalham as temáticas decoloniais. Movimento importante dentro do debate do Renascimento.

O Renascimento como movimento de rompimento à práxis medieval, trouxe para a Europa, e posteriormente o resto do mundo, significativas mudanças nas áreas das ciências humanas e do conhecimento em geral. Mudanças essas que tiveram forte impacto nas estruturas sociais, econômicas e políticas deste então. A revolução científica

do século XVI afetou e foi afetada pela expansão europeia no mapa mundial. E, por conseguinte, esses acontecimentos impactaram diretamente a forma de produção artística vigente. A valorização do homem, do conhecimento científico, de uma economia capitalista e os movimentos coloniais e de conquistas marcaram o século XV e os que vieram depois.

O Renascimento foi, sem dúvida, um movimento que possibilitou mudanças, rupturas e avanços no cenário europeu e mundial. Todavia, carregou consigo elementos que “alimentaram” o colonialismo e, posteriormente, a colonialidade em si. A produção de um “sujeito universal” na forma da valorização do homem também trouxe um padrão de quem seria esse homem. Branco, cristão, letrado e europeu. A rica produção de conhecimento nas mais diversas áreas implicou a valorização de uma forma específica de saber mais aprovada que as demais, também essa branca e europeia. No movimento renascentista há a promoção de uma hierarquia estética - reforçando padrões de beleza -, e uma hierarquia racial. Ambas as últimas sendo forte alicerce da colonialidade do ser e do corpo.

Para além de que a procura pelo avanço científico, filosófico, técnico e estético serviram como argumento de legitimação das conquistas e dominações promovidas no colonialismo. Povos foram considerados inferiores pela diferença com que integravam suas realidades e praticavam o seu conhecimento e a sua ciência. O Renascimento, e assim a Modernidade, auxiliam - como defende Quijano - a consolidar a ideia de raça como ferramenta de dominação global.

[...] a modernidade veio junto com a colonialidade: a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã (Mignolo 2017, p.04).

Novas normas foram colocadas em prática que afetavam a subjetividade dos sujeitos envolvidos. Normas acerca da estética, comportamento, relações de gênero, religião, comportamento frente ao corpo humano e mais. Normas essas também vistas nas artes. Um padrão de belo, de estética e de ideal foram sendo criados através de um

controle que partia igualmente do político e financeiro. A colonialidade afeta diretamente a formação do sujeito moderno.

Mesmo que a decolonialidade seja um movimento que repensa a sociedade, ela também é uma tomada de consciência individual. É um reconhecimento de si dentro da comunidade e das dinâmicas que a formam. Tanto numa escala global, quanto particular. Como já mencionado, o decolonialismo repensa a sociedade como um todo, e isso engloba as instâncias que formam o sujeito e seu inconsciente. Afeta a forma como se vê, como se entende e como o leva a interagir com o mundo. Repensar essa lógica é um processo complexo, uma vez que todos estão imersos neste nexos. Essa tomada de consciência individual seria o primeiro passo para a atitude decolonial, a tomada de ação e a mudança dessa dinâmica moderna/colonial. Ao falar do impacto das ações coloniais na América, Quijano trabalha bem a formação dessa lógica no sujeito e no coletivo.

Há, claro, uma relação umbilical entre os processos históricos que se geram a partir da América e as mudanças da subjetividade ou, melhor dito, da intersubjetividade de todos os povos que se vão integrando no novo padrão de poder mundial. E essas transformações levam à constituição de uma nova subjetividade, não só individual, mas coletiva, de uma nova intersubjetividade. Esse é, portanto, um fenômeno novo que ingressa na história com a América e nesse sentido faz parte da modernidade (Quijano 2005, p.124).

Em consonância com Mignolo (2017), Quijano (2005) defende que essas mudanças resultam em uma nova forma de subjetividade tanto coletiva, quanto individual. A colonialidade age, então, sobre a formação desta nova subjetividade e na relação sujeito/sociedade estabelecendo padrões e hierarquias. Por ser uma das formas mais profundas de dominação, segundo o teórico, ela atua diretamente na forma como as pessoas se veem, se sentem e se relacionam consigo mesmas e com o mundo. A colonialidade teria imposto um “espelho quebrado” aos povos colonizados, impedindo-os de perceberem-se de forma plena e desafetada. Em suma, não foram só a política e a economia que foram dominadas. A mente, a identidade e a forma de ser também foram colonizadas.

Maldonado-Torres (2018), argumenta que as estruturas institucionais modernas afetam e constroem ideias e formas de subjetividades que consideram chaves para distinguir o homem moderno e civilizado do homem primitivo e selvagem. Essas instituições muitas vezes servem-se de dualidades fixas que não contemplam a complexidade e multiplicidade presente nas culturas as quais não consideram civilizadas. Assim, limitam e moldam subjetividades a um padrão que também atende a essa relação dicotômica ocidental.

[...]enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente (Maldonado-Torres 2018, pp.42).

Mignolo, Quijano e Maldonado-Torres dissertam amplamente pela clara necessidade de uma nova tomada de si e de produção de uma nova subjetividade não mais pautadas por moldes coloniais. A noção de sujeito, espaço e tempo são, hoje, ainda colonizadas. O trabalho decolonial procura romper com esta práxis.

Mignolo (2017), defende que “no século XVIII, o ‘sangue’ como marcador de raça/racismo foi transferido para a pele, e a teologia foi deslocada pela filosofia secular e pelas ciências” (pp.05). Uma nova hierarquia de pensamento foi estabelecida e uma razão eurocêntrica empregue mesmo nas colônias mais longínquas. A modificação estrutural do funcionamento dessas sociedades perdura até hoje. O movimento decolonial é uma forma ativa de repensar, reestruturar e superar a hegemonia desta “lógica colonial”.

A analítica da colonialidade (o pensamento descolonial) consiste no trabalho inexorável de desvendar como a matriz funciona, e a opção descolonial é o projeto inexorável de tirar todos da miragem da modernidade e da armadilha da colonialidade. Todos são conectados pela lógica que gera, reproduz, modifica e mantém hierarquias interconectadas (Mignolo 2017, pp.10).

Resgatando a ideia de Mbembe do decolonialismo como uma “experiência de emergência e revolta” contra essa hegemonia que postula padrões dominantes ocidentais, é um movimento que afeta a dinâmica global, uma vez que toca a forma como esses povos e países se pensam e agem decolonialmente, assim como se relacionam política, econômica e intelectualmente na dinâmica internacional. Procura-se criar novas narrativas, onde os atores centrais sejam os próprios povos desses países, onde reconheçam a sua cultura, religião, filosofia, formas de conhecimento e política. Romper com um padrão externo por meio de ações ativas e sólidas que foquem em uma emancipação narrativa.

Como uma prática que impacta as relações políticas globais, é necessário apontar que não existe uma cadeia de regras universais à decolonialidade. Catherine Walsh (2018), atenta importância de pensar cada povo dentro de sua própria lógica e cultura. Dessa forma, o agir decolonial de cada um vai variar de acordo com essa estrutura. Diferentes contextos, diferentes culturas urgem por ações diferentes. Ainda que exista uma “relacionalidade”, ou seja, uma possibilidade de identificar necessidades e ações semelhantes, ainda assim é impossível pensar numa regra totalitária para o agir decolonial. Walsh defende que totalizar, universalizar, faz parte de uma prática moderna/colonial e de um modelo Ocidental dominante. Ainda assim, é notável apontar que segundo a autora e Mignolo, essa visão não implica negar o pensamento ocidental, mas reconhecê-lo como parte de um horizonte plural. A sua presença não exige aceitação passiva, até porque dentro da própria tradição ocidental sempre existiram críticas às suas bases eurocêntricas (*Mignolo e Walsh 2018*).

Com isso, fica claro que a decolonialidade não é algo padrão, ela muda de forma conforme o contexto. Isso significa que não há um manual, ou seja, ela precisa nascer das lutas concretas dos povos e indivíduos, especialmente os que vivem os efeitos da colonialidade no corpo e no território.

A decolonialidade defende a necessidade do pensamento crítico acerca de normas totalizantes pré-estabelecidas. A forma como todos vivem impactados, em algum nível, pela colonialidade é um dos principais pontos levantados pelo movimento decolonial, e o

pensamento e o debate crítico acerca dessa influência estrutural possibilita a formulação de ferramentas e práticas que possibilitem tais sujeitos a escapar dessa lógica moderna/ocidental. O antropólogo Nelson Maldonado-Torres chama esse movimento de libertação de “giro decolonial”. Para Maldonado-Torres (2018), não basta o pensar crítico, é necessária uma tomada de consciência quanto ao local histórico, político e cultural de sua origem. Uma posição questionadora acerca dos ideais impostos, dos padrões estabelecidos, da estética esperada, dos discursos considerados “corretos”, do que é considerado “moral” e “ético” e da própria noção do fazer científico. É uma tentativa de afastamento à lógica da modernidade/colonialidade.

A ideia de que todos esses pressupostos representam avanço, progresso e civilidade são temáticas amplamente questionadas dentro do movimento decolonial. A invenção de uma temporalidade própria, assim como a criação de espaços geográficos novos trazidos pela colonização e pela modernidade, privilegiam uma narrativa que põe os “descobridores” ocidentais como protagonistas de um processo revolucionário. Ao mesmo tempo que relega como papel de subalternos e oprimidos os povos “conquistados” e escravizados no processo. Esses agentes assumem, dentro dessa lógica, um papel secundário no qual suas histórias são narradas para eles e não por eles.

[...]a ‘revolução’ que foi a ‘descoberta’ das Américas envolveu um colapso do edifício da intersubjetividade e da alteridade e uma distorção do significado da humanidade. Essa catástrofe metafísica está no cerne da transformação da “epistemologia, ontologia e ética”, que é parte da fundação da modernidade/colonialidade e das ciências europeias modernas (Maldonado-Torres 2018, p.42)

Em 1961, Frantz Fanon publica o seu livro, *Os Condenados da Terra*, onde chama os povos afetados pela colonização, pelo racismo e pela perseguição sistemática, proveniente desse movimento colonial, de condenados da terra. Com ferrenhas críticas às formas de opressão, propõe o que chama de uma descolonização do ser. Colocando enfoque na importância da consciência do próprio corpo e da própria subjetividade, Fanon questiona e incentiva o questionar como ato de libertação (Fanon 2022).

Para Fanon, o colonialismo gera a alienação, invisibilidade e desumanização do sujeito colonizado. Existe uma separação violenta dos elementos formativos da subjetividade, cultura, religião, de tudo que forma e define-os como seres humanos. São, assim, obrigados a tomar novas formas e práticas para sobreviver a esse processo que os aparta de sua identidade. Deste modo, ficam sujeitos a essas narrativas criadas para eles como forma a garantir que não pereçam no processo. Adoram religiões, línguas, valores morais, preferências estéticas, e mais, daqueles que os “conquistaram” (Fanon 2022), isso não significa que sejam sujeitos passivos. Os condenados da terra resistem com um jogo de sincretismo e ressignificação. Por isso, os teóricos decoloniais afirmam que a luta decolonial teve início no mesmo instante que a colonização.

Para os teóricos, na sua maioria, que têm o espanhol e português como língua principal, os condenados da terra promoveram a descolonização pela revolta aos seus opressores colonialistas, a insurgência contra o sistema que os oprimia, através da luta, da libertação e independência de si e de seu povo. A decolonização foi feita a partir da rejeição e luta contra “a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (Maldonado-Torres 2018, pp.41). Esses teóricos decoloniais, como os já mencionados acima, defendem que toda a construção da ideia de modernidade/colonialidade está indivisivelmente ligada à lógica de opressão que possibilitou as “conquistas” dos povos africanos e americanos. Lógica essa que dita e cria a ideia de raça, e as concepções de gênero.

Os homens e as mulheres são incluídos em modelos e normas que os definem dentro da razão ocidental do que é ser homem e o que é ser mulher. No entanto, inúmeras vezes, esses ideais não correspondem com o que a sua cultura e história gerou como lógica própria. A noção ocidental de masculinidade, feminilidade e gênero determinou o que podem ou não fazer, como devem agir, quais roupas podem vestir, quais empregos podem ter, como podem falar, como devem pensar sobre si e sobre o outro. Tudo isso é reformulado em uma nova estrutura, uma nova subjetividade. Subjetividade essa à qual o indivíduo precisa se adaptar para sobreviver. Padrões criados

por uma sociedade patriarcal, capitalista e cristã, questionar esses moldes é, por si só, uma atitude decolonial.

Como exemplo, pode-se citar o trabalho de Oyèrónké Oyěwùmí, professora, pesquisadora e escritora nigeriana. No seu trabalho ela traz uma crítica à lógica de gênero europeia imposta nos povos da cultura lorubá. Segundo a autora, família lorubás não são definidas pela noção de gênero que vemos nas sociedades ocidentais. Não se vê uma casa marcada pelas normas esperadas pelas figuras paterna e materna.

Significativamente, os núcleos de poder dentro da família são difusos, e não especificados por gênero. Isso porque o princípio fundamental da organização familiar é a senioridade, que se baseia na idade relativa, e não no gênero; ou seja, as categorias de parentesco codificam as relações de senioridade, e não de gênero. Senioridade é o ranking social de pessoas baseado em suas idades cronológicas (Oyěwùmí 2018, pp.196).

Nessa lógica lorubá, a mulher pode ocupar um lugar de mais poder que o homem caso tenha uma maior senioridade que ele. Isso pode ocorrer por questões de nascimento, casamento e devoção. Ou seja, um ideal patriarcal ocidental não se encaixa nas dinâmicas de uma sociedade onde a hierarquia não é baseada em gênero, mas fluída.

A modernidade/colonialidade como forma estruturante da sociedade afeta diretamente a subjetividade, como previamente estabelecido, e por consequência a produção. A produção artística, desde o Renascimento, segue uma hierarquia linguística, estética e de técnica. Essa hierarquia ditou a forma como todas as obras artísticas eram vistas e avaliadas. As artes falavam de um padrão social, econômico, religioso e intelectual vivido pelos povos ocidentais.

“A partir do século XVII, as colônias europeias forneceram o material bruto para a fundação dos museus de curiosidades (Kunstkamera), que mais tarde separaram as peças do mundo não europeu (museus de história natural, de antropologia) dos museus de arte (principalmente europeia, a partir do Renascimento)” (Mignolo 2017, pp.12).

Deste modo, havia uma ordem dentro das artes e suas manifestações. Essa ordem era manifestada, também, pelos museus, escolas e instituições responsáveis por promover e difundir a cultura. Eram eles que escolhiam as obras que tinham “valor” artístico e que deveriam ocupar o estimado local de exposição em seus espaços. E como qualquer instituição, estavam fortemente ligados e influenciados pela hierarquia epistêmica e política da época.

Nos seus trabalhos, Maldonado-Torres (2018) propõe algumas teses acerca do colonialismo e do decolonialismo. Uma delas, a oitava tese, defende um “giro decolonial estético” no qual o sujeito deve protestar, questionar e provocar por meio da criação.

Criações artísticas são modos de crítica, autorreexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem armar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica (Maldonado-Torres 2018, p. 56).

O uso da arte e todas as suas expressões fazem parte dessa busca pela emancipação decolonial. O questionamento estético, o repensar da própria forma, é uma das ferramentas usadas como grito de protesto pelo seu impacto visual, narrativo e dos sentidos. Quando o sujeito subalternizado age quebrando expectativas, socorrendo-se da arte para narrar sua luta real, ele sublima a sua intenção e o seu posicionamento para aquela obra/performance que produziu. Sua criação fala de si, mas, simultaneamente, do movimento de ruptura que procura produzir.

O “giro estético decolonial” está presente em todas as formas de arte: visuais, cênicas, sonoras e literárias. Qualquer local que permita o sujeito se expressar é um terreno que possibilita a profusão de sentimentos e questionamentos que servem como facilitadores de um olhar crítico de si e de sua realidade. A arte, e a forma como ela permite que o sujeito se expresse, se comunique e se pense, promove um campo farto

para provocações, críticas, reflexões, e muito mais. Assim, as artes não são meras produções voltadas para agradar e entreter (ainda que desempenhem também esse papel), elas carregam os valores e a lógica na sociedade na qual ela foi produzida, assim como a carga histórica da pessoa/povo que a produziu. Olhar para arte é entender um tempo e uma sociedade. Como viviam, como pensavam, sonhavam, adoravam, dominavam (Maldonado-Torre 2018).

Para muitas das culturas colonizadas, a arte estava intimamente ligada com a religião e as expressões religiosas. Assim, suas artes, para além do aspecto estético, atendiam a funcionalidade de rituais e práticas ligadas a essas religiões. Para diversas sociedades africanas e americanas a arte tomava uma dimensão prática e diária. Essa procura pela ruptura com a colonialidade através de repensar a estética, a sua função, e através da produção artística, entende a necessidade de também romper com a “colonialidade da visão e do sentido”. Entendendo que a produção artística e a apreciação dessa produção passam por esses fenômenos, torna-se necessária tal ruptura (Maldonado-Torre 2018).

Se explorarmos como a estética foi concebida e defendida, e como a arte foi praticada no século XVIII, veremos que a hierarquia das línguas anda de mãos dadas com a hierarquia do conhecimento, da arte e da literatura. Entretanto, e desde o Renascimento, a literatura e a pintura compartilharam o conceito da “representação” e a crença na conexão direta entre “as palavras e as coisas”, como Foucault explicou. Consequentemente, a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu (Mignolo 2017 , p. 12).

A possibilidade do “giro estético decolonial” se apresenta quando o sujeito olha para a forma como a arte foi produzida, concebida e recebida por essas regras e opta por romper com essa dinâmica do que se é esperado. Questionando essa hierarquia e afirmando como não pertencente à sua realidade e não pertencente a subjetividade que procura criar como um sujeito liberto. Expressa-se pelas formas artísticas aquilo que o olhar para si e para o outro refletem. Para além da hierarquia epistêmica (a qual coloca

em foco as formas de conhecimentos ocidentais relegando às outras uma marginalidade acadêmica), a hierarquia estética também usa de suas instituições e estruturas para moldar o cânone e tutelar os sentidos e significados dessa estética.

A decolonialidade da arte possibilita, igualmente, uma análise da dimensão prática do movimento decolonial. Mignolo e Walsh falam clara e amplamente da qualidade dessa prática. Apenas a reflexão, a indagação acadêmica e fechada seria de pouca ou nenhuma ajuda para qualquer tentativa de libertação. O movimento decolonial depende da tomada de ação para se manifestar de forma completa. Seria impossível pensar num afastamento da lógica colonial que não envolvesse atitudes reais diárias que impactem as estruturas que perpetuam esse domínio.

A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. Ao mesmo tempo, esse corpo aberto é um corpo preparado para agir (Maldonado-Torres 2018, pp. 56).

A decolonialidade é um movimento que por princípio entende a teoria e a ação como elementos inseparáveis e conjuntos. O pensar decolonial anda em consonância com o agir decolonial. O pensamento decolonial é um ato de ruptura com a imposição de que só o saber europeu é válido. É uma recusa a obedecer às normas de conhecimento coloniais. A procura é desenvolver uma perspectiva de mundo a partir de uma lente própria. Os primeiros estudiosos do tema, no século XX, encabeçados por pensadores como Aníbal Quijano, Ernesto Dussel, Franz Fanon, entre outros, questionaram a metodologia empregue na dinâmica da produção global encabeçada pelos ideais ocidentais. Mignolo continua essa tradição e evoca, conforme referido anteriormente, a necessidade daquilo que chama de “giro decolonial”. A libertação da modernidade como determinativa do saber e do ser. É uma “tomada de consciência” da própria realidade para além da práxis moderna.

Seria, assim, a decolonialidade uma forma de resistir e, ao mesmo tempo, criar e codificar novos modos de vida, pensamento, controle e convivência fora da lógica imposta pela colonialidade. A decolonialidade, nesse sentido, é construída a partir dos territórios,

das pessoas, dos corpos e das experiências concretas daqueles que foram historicamente marginalizados pelo colonialismo, pelo racismo e pelo capitalismo global. É necessário, com isso, uma educação e uma política que valorizem o diálogo intercultural e a escuta, reconhecendo a dignidade epistêmica dos povos colonizados.

Walsh (2018), assevera que a decolonialidade, acima de tudo, é um termo que evoca resistência e recusa dos grupos subalternos em relação ao local que habitam dentro da lógica ocidental. Essa resistência, como já mencionado, toma corpo pela ação dos indivíduos na sua própria realidade e na realidade da comunidade a que pertence. Walsh usa o termo “pedagogias decoloniais” para designar as práticas, métodos e meios que facilitam a luta decolonial. Por pedagogia, seria errado pensar que essas práticas estão restritas ao âmbito escolar e acadêmico. São formas que abrangem os campos político, social, econômico e cultural. E um de seus objetivos é a produção de espaços que possam ser habitados pelos sujeitos subalternizados. Espaços que possam criar, construir, criticar e produzir de forma livre, isso por meio de ações e luta social e pelo engajamento que procura propagar essas práticas para os pares que habitam essa lógica. Ou seja, a simples transmissão do ensino não basta. É necessário de fato alcançar a população e promover espaços para que ela possa refletir sobre si.

Essa posição de Walsh encaixa bem com a nona tese de Maldonado-Torres, onde ele defende que “decolonialidade envolve um giro decolonial ativista por meio do qual o condenado emerge como um agente de mudança social” (Maldonado-Torres 2018, pp.56). O filósofo porto-riquenho acredita que cabe ao subalterno usar do debate e da crítica promovida nesse movimento para criar estratégias que efetivem a descolonização do poder, saber e ser. Ele é, em última instância, um agente de mudança, um provocador da ordem (Maldonado-Torres 2018).

Nesse sentido, Mbembe traz o termo Afropolitismo:

Trata-se da literatura, da filosofia, da música ou das artes em geral, o discurso político foi dominado por quase um século por três paradigmas políticos internacionais que, além disso, não se excluíam mutuamente (Mbembe 2021, pp. 226).

Esses paradigmas seriam, por um lado, as diversas variantes do nacionalismo anticolonial, por outro as diversas releituras do marxismo das quais resultaram em figuras do socialismo africano e, por último, a movimentação política pan-africanista (Mbembe 2021, pp. 226).

As diásporas africanas modernas possibilitaram à África a criar novos pólos culturais onde discursos e trocas são multiplicados. A circulação de ideias possibilitara a criação de novas representações e caminhos. Possibilidades de construir novas formas do real. As novas possibilidades de criação, incluindo a artística, permite superar a propagação do sujeito negro como espectador e sujeito impotente na própria história e o guiá-lo a uma condição de sujeito que se reergue e liberta as suas origens. Uma descolonização do passado e do sujeito em si (Mbembe 2021).

Desde a colonização até o apartheid, a relação dos sujeitos africanos com o Ocidente baseou-se na raça. Uma superior a outra, onde as estruturas de poder refletiam essa cisão, desracializar o poder e a propriedade na África foi o objetivo que movimentou os nacionalismos anticoloniais na África. O que não impediu que o projeto de democracia fosse negado pelos nacionalistas africanos do século XX, perpetuando uma dinâmica de violência. Mbembe afirma que o nacionalismo africano de uma origem utópica, se “transformou em uma ideologia oficial de Estado transformado em predador” (Mbembe 2021, pp. 237). Extinguiu ali a sua moral e ética.

É aí que se distingue o afropolitismo, pois ele se define como uma estilística e uma política. Um “existir” na sociedade que não se permite vitimizar-se e que demanda um posicionamento político. Usar das artes e filosofias para recontar-se sob uma nova perspectiva, uma nova narrativa, não mais de divisão dos que contam e dos que são contados. Aqui há a necessidade de uma “atualização das solidariedades transversais” que vão além de afiliações fechadas. Aqui, a necessidade de uma promoção democrática é fundamental. Mais uma vez torna-se visível a dimensão política do processo decolonial.

3. Rosales e sua Obra

A artista por detrás das obras aqui trabalhadas, Harmonia Rosales, nasceu em 6 de fevereiro de 1984, em Chicago, Illinois. Filha de um pai cubano - Giraldo Rosales - e uma mãe jamaicana-judaica - Melodye Benson Rosales -, Harmonia Rosales carrega as influências de seus pais e suas culturas para dentro das obras que cria. Desde sua infância, Harmonia foi ensinada pelos pais - principalmente por sua mãe, que era ilustradora e autora -, a valorizar e a apreciar a arte. Logo cedo mostrou apreço pelos grandes clássicos e mestres renascentistas. Em seu site oficial, Rosales afirma que sempre a fascinou a habilidade e a composição desses artistas.

Em entrevista dada à Mayday Magazine, Rosales (2021)¹³ relembra sua infância. Marcada por um profundo apego à imaginação, a artista teve seu lado artístico incentivado pela mãe. Seu pai, ao contrário, não acreditava ser possível que Rosales pudesse sustentar-se como artista. De origem tradicional cubana, Giraldo Rosales insistia para que Rosales procurasse uma carreira dando aulas de arte, ao invés de trabalhar exclusivamente como artista. Por muito tempo, sentindo o peso da visão do pai, Harmonia Rosales viu-se perdida e sem encontrar um caminho profissional que satisfizesse a inquietação que sentia.

Quando se viu novamente na casa dos pais, desempregada e mãe divorciada, teve uma clara percepção que sua vida não poderia continuar desta forma. Assim, decide investir em sua pintura e arte. Aos poucos foi - através das redes sociais - expondo seus trabalhos e conseguindo obras comissionadas. Assim seguiu por anos até que, por influência de sua filha, começa a focar sua arte autoral para uma arte preocupada com o protagonismo da mulher negra.

Por ser uma artista jovem, ainda é difícil encontrar muitos detalhes exatos acerca de sua trajetória, muitas coisas se misturam em entrevistas e artigos relacionados a sua pessoa. Sabe-se que foi a influência de seus pais e sua avó - adepta da Santeria e quem aproxima Rosales da cultura iorubá -, e seu apreço aos grandes mestres do Renascimento

¹³<https://maydaymagazine.com/painting-to-empower-an-interview-with-artist-harmonia-rosales-by-aya-kusch/> (Acessado: 22/08/2025).

que a levaram a estudar *Fine Arts* na *University of Illinois*, em Chicago. Enquanto estudava formalmente arte, a sua vivência nas culturas dos pais - em especial dentro da tradição religiosa da Santería, ligada à cultura afro-cubana -, a fez aplicar na sua produção elementos das cosmovisão iorubá.

Após concluir seus estudos, Rosales mudou-se para Los Angeles, onde iniciou sua carreira artística. A artista é influenciada por sua herança afro-cubana, pela tradição religiosa da Santería e pela estética da pintura renascentista. Rosales emergiu como artista visual que procura - tanto em sua arte, quanto no seu discurso -, questionar os cânones históricos da arte ocidental, se apropriando e reinterpretando clássicos com protagonistas ligadas à negritude para reafirmar a identidade e protagonismo negro diante da própria história da diáspora africana.

Sua primeira mostra individual, *Black Imaginary to Counter Hegemony*, foi realizada na galeria *Simard-Bilodeau Contemporary* em Los Angeles, onde exibiu obras como *The Creation of God* (2017) — uma recriação da “Criação de Adão” de Michelangelo, com Deus e Adão substituídos por mulheres negras retintas. Em 2017, participou da exposição *Black Creativity Juried Art Exhibition no Museum of Science and Industry*, com a obra *Innocence Lost*.

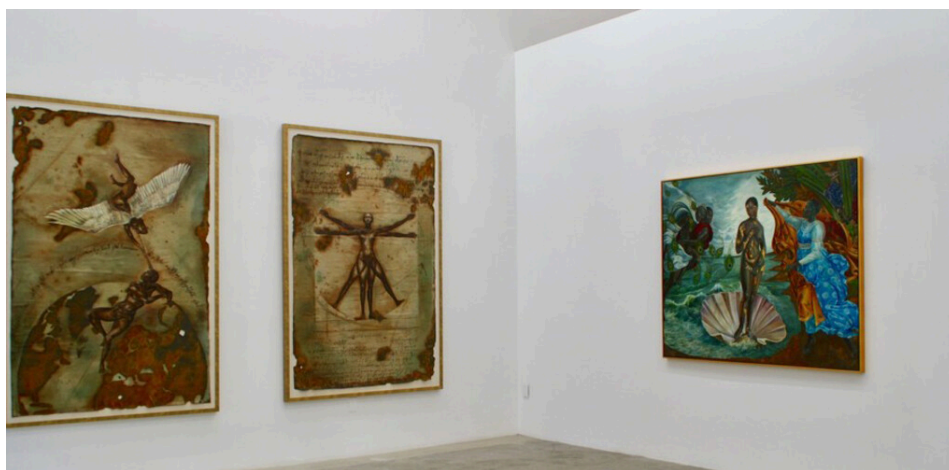


Figura 07. Harmonia Rosales [set-out 2017]
Black Imaginary To Counter Hegemony - B.I.T.C.H
Foto: vista da exibição
*Simard Bilodeau Contemporary, Los Angeles*¹⁴

¹⁴ a foto mostra as obras - da direita para a esquerda: *Birth of Oshun* (2017); *Virtuous Woman* (2017) e *Awakening* (2017) da artista Harmonia Rosales



Figura 08. Harmonia Rosales [2017]
The Creation of God
óleo sobre linho belga
121,9 × 152,4 cm
Coleção privada da artista

Entre as exposições mais relevantes de Harmonia Rosales destacam-se aquelas realizadas a partir de 2022, que consolidaram sua projeção internacional. Em janeiro daquele ano, a artista inaugurou *Entwined* no *Art, Design & Architecture Museum* da Universidade da Califórnia, Santa Barbara. A mostra, em cartaz até maio, constituiu-se como um solo organizacional centrado no diálogo entre mitologias greco-romana e mitologia iorubá, trazendo mulheres negras como protagonistas em papéis de poder e beleza, numa clara revisão das narrativas tradicionais da história da arte.

No mesmo ano, entre outubro e novembro, Rosales apresentou *Garden of Eve* no *UTA Artist Space*, em Beverly Hills. A exposição, de grande escala, incluiu uma instalação que reconstituía o teto da Capela Sistina, reinterpretado pela artista sobre o casco invertido de um navio negreiro. Nesse espaço simbólico, as cenas do Gênesis foram reelaboradas sob uma perspectiva negra e feminista, subvertendo a tradição ocidental cristã e evidenciando a violência histórica do tráfico atlântico de sujeitos escravizados.



Figura 09. Harmonia Rosales [out–nov 2022]
Exposição Garden of Eve
Foto: vista da exibição
UTA Artist Space, Beverly Hills

Em 2023, Rosales exibiu *Master Narrative* no Memphis Brooks Museum of Art, entre março e junho. Reunindo cerca de vinte pinturas, a exposição entrelaçava elementos da religião afro-cubana Lucumí, da mitologia greco-romana e do Cristianismo, valendo-se de técnicas clássicas da pintura europeia para questionar a chamada “narrativa dominante”. Com foco na experiência da diáspora negra, a mostra se destacou

pelo seu caráter crítico e inovador, viajando posteriormente para o Spelman College Museum of Fine Art, em Atlanta, e sendo acompanhada por um catálogo publicado pela Paul Holberton Press.



Figura 10. Catálogo de Exposição - Master Narrative [2023]

Além das exposições individuais, Rosales participou de importantes coletivas que reforçam seu engajamento com pautas identitárias e decoloniais. Em 2020, esteve presente em *Femme Touch*, realizada no Andy Warhol Museum, em Pittsburgh, e em *Miss Education: Reclaiming Our Identity*, no Museum of Contemporary African Diasporan Art (MoCADA), em Nova York, iniciativas que dialogam diretamente com sua produção ao destacar vozes femininas e negras no cenário artístico contemporâneo.

Em artigo publicado em 2023 na Forbes online, Chad Scott - crítico da seção de arte da revista - fala sobre a exposição *Master Narrative*, de Harmonia. Scott afirma que

Harmonia Rosales reescreve narrativas clássicas para centrar experiências afro-cubanas e iorubás.

*Her canvases seamlessly weave tales and characters derived from Yorùbá religion, Greek mythology, and Christianity with the canonical works and artistic techniques of the European Renaissance. [...] Rosales' unique mashup puts a biting, satirical spin on the Sistine Chapel and slave ships, both of which have been overdone to the point of near trope by contemporary artists. An artistic mic drop of conceit and execution.*¹⁵¹⁶.

Helen Morales - classicista, crítica cultural e professora na University of California, Santa Barbara - afirma que “Rosales creates a new Renaissance visuality that foregrounds Black and Latinx experiences”¹⁷¹⁸. Como curadora líder de “*Harmonia Rosales: Entwined*” no *Art, Design & Architecture Museum - AD&A Museum* -, Morales teve amplo acesso às obras da artista e dedicou muito tempo estudando o seu acervo. Para Morales, os mitos são crenças fundamentais e espaços de resistência cultural. Foi justamente como Rosales aborda a mitologia grego-romana, cristã e iorubá o que chamou a atenção da crítica e escritora. Rosales usa dos mitos grego-romanos amplamente conhecidos em clássicos da arte e exerce uma cadeia de substituição que leva o observador a se deparar com imagens que lhe causam estranheza. Para a classicista, mesmo evocando sentimento de estranheza, o interesse de Rosales está naquilo que nos conecta muito mais do que o que nos divide.

¹⁵ Suas telas entrelaçam perfeitamente contos e personagens derivados da religião Yorùbá, da mitologia grega e do cristianismo com obras canônicas e técnicas artísticas do Renascimento europeu. (...) O mashup único de Rosales dá um toque mordaz e satírico à Capela Sistina e aos navios negreiros, ambos exagerados a ponto de se tornarem quase um clichê por artistas contemporâneos. Um artística de presunção e execução - (tradução nossa).

¹⁶<https://www.forbes.com/sites/chaddscott/2023/03/14/harmonia-rosales-renaissance-at-memphis-brooks-museum-of-art/> - Acessado: 03/05/2025.

¹⁷ Rosales cria uma nova visualidade renascentista que coloca em primeiro plano as experiências negras e latinas - tradução nossa.

¹⁸<https://www.independent.com/2023/04/21/harmonia-rosales-entwined-inspires-a-show-in-memphis> - acessado 03/05/2025.

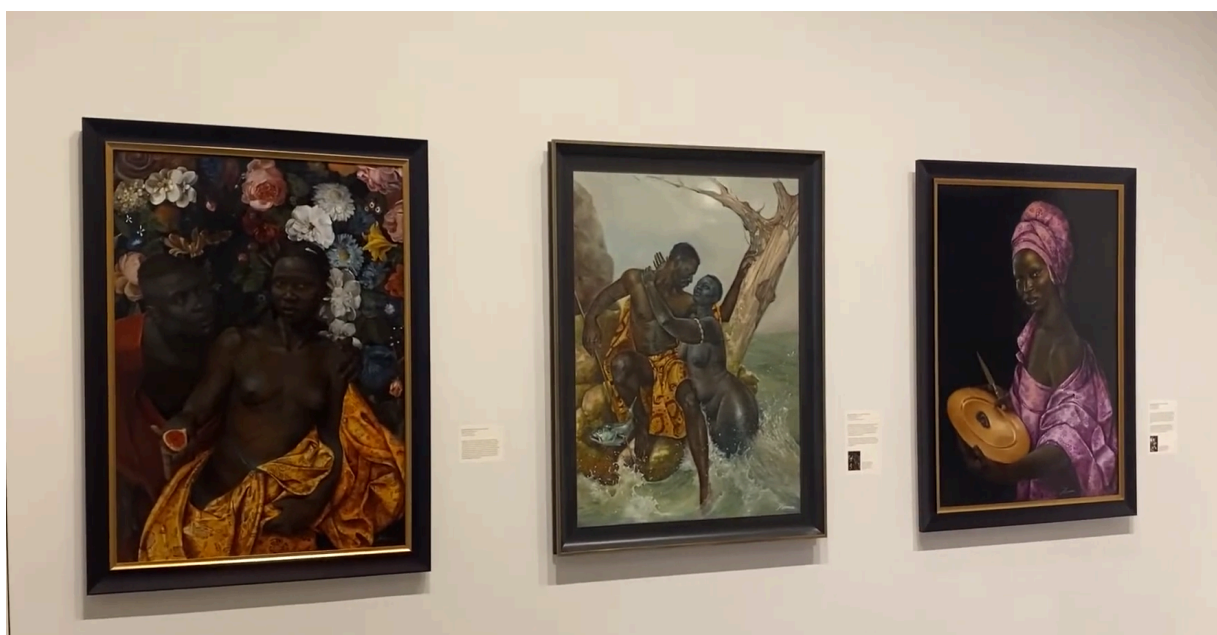


Figura 11. Harmonia Rosales [jan–mai 2022]

Exposição Entwined

Foto: vista da exibição

UC Santa Barbara¹⁹

Para o crítico Jaedon Mason, Rosales traduz figuras desconhecidas (os orixás iorubás) em narrativas visualmente familiares, com estética renascentista - usando a fusão de técnica linear clássica - e detalhes naturais precisos. Utilizando de temas e referências clássicas e dando evidência sua habilidade em tornar acessível a mitologia iorubá para qualquer público.

Rosales' success in Master Narrative centers around the way she is able to take a niche set of characters and stories and make them feel deeply familiar. This is achieved throughout the exhibition in this excellent interplay between Renaissance aesthetics and Rosales' modern personal craftsmanship. Rosales is

¹⁹ A foto mostra as obras - da direita para a esquerda: Oba and Her Ear (2021); Yemaya meets Erinle (2019) e Jeggua meets Shango (2021) da artista Harmonia Rosales.

*able to use textbook Renaissance linearity in composition to give the viewer a place to orient themselves among unfamiliar figures*²⁰²¹

Mason argumenta que Rosales usa da familiaridade do público com os renascentistas e sua técnica para trazer objetos pouco familiares e provocar, então, um misto de reconhecimento e estranheza. *"It's how these aesthetic choices reinforce each other, creating a path for any viewer to source personal meaning from images that should be unfamiliar, which to me, echoed the larger meditation of the exhibition"*²²²³.

As obras de Harmonia Rosales comumente trazem reinterpretações de clássicos renascentistas, substituindo figuras brancas por sujeitos negros, onde Rosales diz procurar trazer contra-narrativas de poder, beleza e espiritualidade. Além disso, suas pinturas possuem uma profunda inspiração na mitologia iorubá, na religião Lucumí (Santeria) e no Cristianismo - cujos elementos ela funde com a estética clássica para fortalecer a disrupção causada pela apropriação. Rosales usa técnicas refinadas trazendo o uso de óleo, folha de ouro, pigmentos metálicos (ferro, prata) e cores intensas para conferir luminosidade. A artista relata que usa a cor azul prateada na pele dos sujeitos criando um efeito etéreo, deslocando-os da realidade comum. São temas recorrentes em seu repertório o empoderamento feminino negro, descobrimento de identidade, resistência colonial, protagonismo negro e resgate das narrativas suprimidas pela tradição eurocêntrica.

Em entrevista para a edição online da CNN, Rosales (2023)²⁴ conta uma passagem acerca de um momento vivido com sua filha - momento esse que marcou a sua arte em

²⁰O sucesso de Rosales em *Master Narrative* reside na sua capacidade de pegar um conjunto específico de personagens e histórias e torná-los profundamente familiares. Isso se concretiza ao longo da exposição, nesta excelente interação entre a estética renascentista e o artesanato pessoal e moderno de Rosales. Rosales consegue utilizar a linearidade renascentista clássica na composição para dar ao espectador um lugar para se orientar entre figuras desconhecidas - tradução nossa

²¹ <https://www.thebakeryatlanta.com/altgaze-/a-review-harmonia-rosales-master-narrative-3d6md> Acessado: 10/07/2025

²² É como essas escolhas estéticas se reforçam mutuamente, criando um caminho para qualquer espectador encontrar significado pessoal em imagens que não deveriam ser familiares, o que, para mim, ecoou a meditação mais ampla da exposição.

²³ <https://www.thebakeryatlanta.com/altgaze-/a-review-harmonia-rosales-master-narrative-3d6md> Acessado: 10/07/2025

²⁴ <https://edition.cnn.com/2023/09/17/style/harmonia-rosales-master-narrative-renaissance-exhibit> Acessado: 10/07/2025

definitivo. Quando a filha de Rosales tinha apenas quatro anos, a artista a levou para uma exposição com diversas obras do período renascentista. Durante a visita, Rosales questiona o que a menina achava das obras expostas. Parecendo pouco interessada, a filha respondeu referindo-se especificamente a um retrato de uma mulher da época: “Ela não se parece comigo”.

Em diversas entrevistas, Rosales destaca esse momento como fundamental e fator de mudança em sua visão e abordagem da arte. Harmonia Rosales relata que se sentiu muito tocada ao perceber que sua filha não conseguia aproximar-se da arte que ela achava tão bela por não poder se ver naquelas pinturas. Isso moveu um sentimento grande em si de necessidade - uma necessidade de fazer a filha ver-se, de ver sujeitos negros serem vistos em locais onde eles não habitam a centralidade narrativa.

Ainda nutrindo uma grande admiração pelos clássicos, passou a procurar colocar em sua própria arte um ponto de vista diferente. Queria refletir em seu trabalho a vivência que possui em seu cotidiano e do que aprendeu com seus pais. Elementos da Santería, da cultura iorubá e da negritude são fortes pilares nessa narrativa construída pela artista. A Santería, também conhecida como *Regla de Ocha* ou *La Regla Lucumí*, é uma religião de matriz africana originária de Cuba, fruto do processo histórico de escravização de povos iorubás trazidos da África Ocidental — particularmente da região hoje correspondente à Nigéria e Benin — durante o período colonial. Ela representa uma síntese entre as crenças tradicionais africanas dos povos iorubás e elementos do catolicismo (Brown, 2003).

Diferentemente das religiões monoteístas ocidentais, a religiosidade iorubá é essencialmente oral, ritualística e prática. Os rituais envolvem oferendas, danças, músicas e incorporações espirituais, por meio das quais os devotos estabelecem contato com os orixá e entidades. O culto aos ancestrais também é uma dimensão fundamental, indicando a continuidade entre os mundos visível e invisível (Mintz/ Price, 2003; Verguer, 1981).

Em entrevista à *Latinx Project NYU* (2020)²⁵, ao ser questionada acerca do impacto e do significado da Santería em sua vida, Rosales diz:

*It's an oral religion that has survived years and that we've preserved through the Atlantic slave trade. That in itself deserves to be presented in a beautiful light that is meant to educate people who never knew of it before. I also wanted to honor my ancestors and my late grandmother. Santería is a part of me no matter if I fully practice it or not. It's in my blood, my upbringing, and the way that I approach life (ROSALES, 2020)*²⁶.

Essa influência se vê presente nos elementos, ícones, atributos, referências e personagens evocados pela artista. A Santería se expressa por meio de uma estética visual densa: colares, trajes cerimoniais, cores, motivos, recipientes de orixás, ícones sincréticos e altares são todos objetos devocionais e artísticos. A iniciação, o uso dessas cores, tecidos, cantos e oferendas são maneiras de comunicar poder religioso (Brown 2003). Rosales usa dessas referências visuais para criar uma narrativa própria em clara referência estética. A Santería, como Brown defende, não separa a arte do sagrado e da devoção. Como artista, Rosales dá continuidade a esse pensamento com sua arte e proposta.

Vastamente presentes nas obras de Rosales estão os orixás. Os orixás são guardiões e guias espirituais. Para a Santería - e as religiões com base na cultura iorubá - cada pessoa tem um orixá "de cabeça" (ou tutelar), que rege seu destino e personalidade. Essas pessoas são os "filhos" dessas entidades. Os orixás também são invocados para curar, proteger, aconselhar e intervir nos assuntos humanos. Eles possuem personalidade, histórias e características próprias. São conhecidos por governarem determinados locais da natureza, terem cores que os representem e características que os definem e guiam seus filhos. Entre tantos, alguns dos evocados por Rosales em suas pinturas são: Oxum – orixá da fertilidade, beleza e amor; Obatalá – criador da humanidade e da ordem; Iemanjá

²⁵<https://www.latinxproject.nyu.edu/interventions/reclaiming-our-identity-gampa-with-afro-cuban-artist-harmonia-rosales> . Acessado: 02/03/2025.

²⁶ "É uma religião oral que sobreviveu por muitos anos e que preservamos através do tráfico atlântico de escravizados. Isso, por si só, já merece ser apresentado sob uma luz bela, com o propósito de educar pessoas que nunca ouviram falar dela antes. Eu também queria honrar meus ancestrais e minha avó falecida. A Santería faz parte de mim, independentemente de eu praticá-la plenamente ou não. Ela está no meu sangue, na minha criação e na forma como encaro a vida" Tradução nossa.

– mãe dos oceanos; Elegguá – senhor dos caminhos e da encruzilhada; Ogun – deus do ferro e da guerra.

3.1. Iorubá, Lucumí e Santeria

Parte importante para análise da obra e intenção de Rosales recai na compreensão da cultura que a inspirou e da qual ela extraiu inúmeras influências e referências - a cultura iorubá. A palavra iorubá é utilizada para delimitar e descrever um grupo linguístico que utiliza o idioma iorubá como base. Esse povo atualmente constitui milhões de pessoas que possuem - além da língua - cultura, tradições, estrutura política e crenças em comum. São povos da região oeste do atual território nigeriano, com presença também no Benim e no Togo. A cultura iorubá constitui uma das mais influentes tradições culturais e religiosas do continente africano e da diáspora negra nas Américas. Segundo Saburi Oladeni Biobaku, historiador e estudioso nigeriano, os Iorubás constituem um conjunto étnico-linguístico que fala o idioma iorubá. Com origem ancestral na cidade de Ifé, são milhões de pessoas que compartilham dessa mesma língua e costumes - apesar de nunca terem se constituído como identidade política una (Mintz/ Price 2003; Verguer 1981).

Segundo Samuel Johnson, longe de serem um grupo homogêneo, os iorubás advém de uma região denominada Iorubalândia. Apesar da dificuldade em precisar exatamente a Iorubalândia a região encontra-se dentro da área

[...] imediatamente a oeste do Rio Níger (abaixo da confluência) e ao sul do Quorra (ou seja, o braço ocidental do Rio Same acima da confluência), tendo

*Daomé a oeste e a Baía de Benim ao sul. Situa-se aproximadamente entre a latitude 6º e 9º norte e a longitude 2º 30' e 6º 30' leste*²⁷ (Johnson 2004, pp. 05).

Mesmo advindos da Iorubalândia - como foi posteriormente nomeada - foi no Novo Mundo que os povos negros escravizados dessa região encontraram um senso maior de união e identidade em comum. Enquanto ainda na África, esses povos possuíam divergências políticas e de costumes, mas foi justamente a travessia compulsória do Atlântico e os infortúnios que ela acarretou que os aproximou. Uma vez distantes de suas terras, escravizados e despidos de todos os bens materiais, a língua e as crenças que carregavam em comum tornaram fortes alicerces para a construção de suas novas vidas (Falola e Childs 2004).

Um grande contingente de escravizados foi trazido para as colônias além Atlântico direto dos portos de Bight em Benin. Neste porto, onde estima-se que dois milhões de escravizados tenham passado, cerca de metade destes eram iorubás. Foi especialmente no século dezoito e dezenove que o número de iorubás aumentou nas colônias em Cuba e no Brasil. Paul Lovejoy afirma que

*Similarly the earliest term used in the Americas (“Lucumí”) appears to have had a generic connotation and probably did not specifically refer to a particular state or section of the Yoruba, although, like “Yoruba,” the term “Lucumí” is sometimes thought to refer to Oyo, Ife, or perhaps Ijebu*²⁸ (Lovejoy 2004, pp. 41).

²⁷original: immediate West of the River Niger (below the confluence) and South of the Quorra (i.e. the Western Branch of the Same River above the confluence) having Dahomey on the West and the Bight of Benin to the South. It is roughly speaking between latitude 6º and 9º north and longitude 2º 30' and 6º 30' East

²⁸ Da mesma forma, o termo mais antigo usado nas Américas (“Lucumí”) parece ter tido uma conotação genérica e provavelmente não se referia especificamente a um estado ou seção particular dos iorubás, embora, como “iorubá”, o termo “Lucumí” às vezes seja considerado uma referência a Oyo, Ife ou talvez Ijebu - tradução nossa

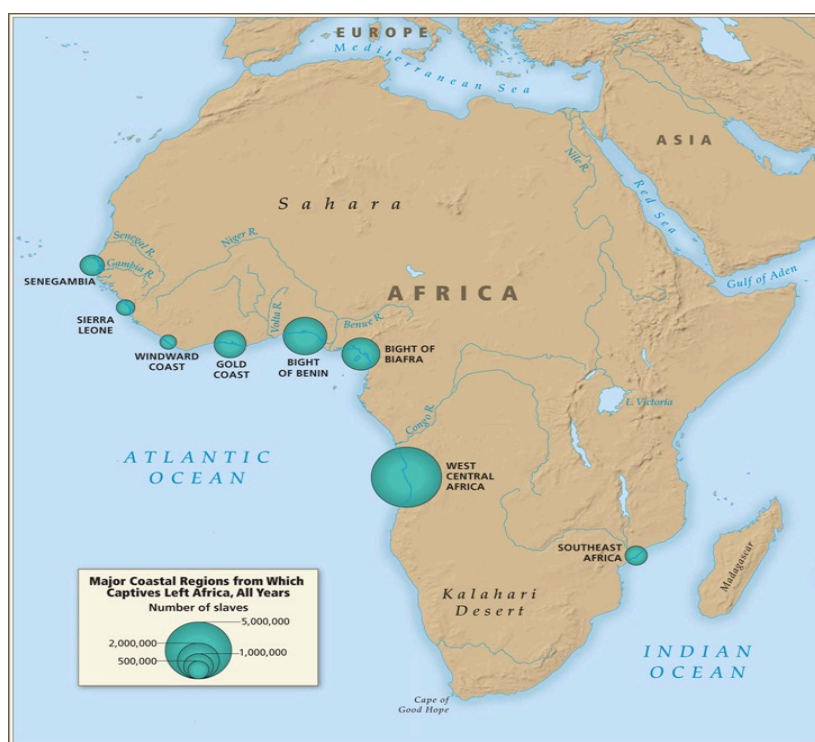


Figura 12. Mapa das principais regiões costeiras de onde os cativos deixaram a África

Feito por David Eltis e David Richardson

Atlas of the Transatlantic Slave Trade (New Haven, 2010)²⁹

Ainda que hoje seja mais fácil o reconhecimento do que se entende por povos iorubás, esses grupos não iniciaram sua trajetória nas Américas de forma homogênea e clara. A formação do que seria a identidade iorubá se deu muito tempo depois. Ao chegarem nas colônias, os povos iorubás passaram a ser conhecidos como “Lucumis”, em Cuba, ou “Nagôs”, no Brasil. Procurando uma forma de manter contato com sua terra ancestral, perpetuaram o culto aos orixás praticados em suas crenças originais.

Dentre os inúmeros costumes e cultura imaterial trazidas pelos povos escravizados, a crença nos orixás foi elemento marcante na identidade cultural dos grupos iorubás. Ainda que tenha se tornado homogênea posteriormente, essa crença estabeleceu um forte laço entre os indivíduos que foram arrancados de suas terras. Orixás são seres, divindades, cultuadas dentro das religiões de matriz africana. Esses seres de grande poder personificam as forças da natureza e aspectos da vida humana. Os orixás seriam forças puras criadas por um ser poderoso chamado Olódumarè - Ou Olorun- que também criou os espíritos. Segundo Verger, Olódumarè

²⁹ Disponível: <https://www.slavevoyages.org/blog/introductory-maps-to-the-transatlantic-slave-trade/150>. Acessado: 15/09/2025.

É um deus distante, inacessível e indiferente às preces e ao destino dos homens. Está fora do alcance da compreensão humana. Ele criou os orixás para governarem e supervisionarem o mundo. É, pois, a eles que os homens devem dirigir suas preces e fazer oferendas. Olódumarè, no entanto, aceita julgar as desavenças que possam surgir entre os orixás (Verger 1996, pp. 89).

Ainda na África, os orixás estavam diretamente conectados a uma localidade, sendo os cultos a eles ligados a regionalidade e ancestralidade: Iemanjá (Yemoja), ligada a região de Egbá; Ogun a de Ekiti e Ondo; Iyewa a de Egbado, entre outros. As migrações que ocorreram dentro do continente africano levaram os cultos destes orixás para diferentes regiões. O orixá protegeria, assim, as famílias e grupos nessas migrações e com isso tinha seu culto levado a outras localidades. Conforme argumenta Verger (1996), quando os escravizados foram levados de suas terras, os orixás assumiram uma característica individual para que pudesse acompanhar e proteger o sujeito apartado de sua família. Então, se antes o orixá seguia uma ancestralidade familiar e protegia uma família, agora cada sujeito passará a ter sua ligação pessoal com ele. Se, antes, nascer em uma família determinava seu orixá, hoje, - nas religiões de matriz africana nas Américas - cada indivíduo terá seu próprio orixá de coroa, o qual deve ser descoberto em uma cerimônia.

Em sua origem, a crença iorubá acredita que os humanos em sua forma material - o ara - foram moldados em barro por Orisanlá. Uma vez moldados, coube a Olodumaré dar-lhes o emi - o espírito - e inflar-lhes com vida. Ara e emi são, assim, o corpo e o espírito dos homens. A terceira instância seria a alma, ainda que a palavra alma seja insuficiente para descrever o real significado dessa instância (Almeida 2006).

Pregando uma visão reencarnacionista, a morte é tida como uma passagem para outro plano de existência. Uma vez lá, suas atitudes terrenas são julgadas e a partir disso seu destino é encaminhado. Podendo reencarnar dentro do seio familiar, os iorubás acreditam e respeitam fortemente a ancestralidade e a família. Podendo os ancestrais serem guias e auxiliares no outro plano. No entanto, dizer que as atitudes do desencarnado são julgadas após sua morte não tem o mesmo sentido do julgamento

católico. Para os iorubás, o ser humano é julgado a todo instante, em vida e na morte. Podendo, esse, receber seu determinado castigo ou benção tanto em vida quanto em morte. O julgamento último é feito por Olodumaré e determina o destino das almas dos homens (Almeida 2006).

Os orixás, como seres divinos e poderosos, são associados na cultura iorubá a elementos da natureza, domínios naturais, papéis sociais e/ou figuras históricas. Esses orixás possuem atributos específicos que os acompanham em suas representações: cores, animais, metais, elementos, trajes e adornos. Um dos grandes orixás reverenciados na África e cujo culto foi trazido para cá do Atlântico foi Ogum. Inspirado na imagem do filho mais velho do fundador de Ifé, Ogum é o orixá ligado à guerra, ao ferro e à justiça. Frequentemente associado à cor vermelha e à espada, é tido como o primeiro orixá a vir para a terra enviado por Olódùmarè. Oxóssi, outro orixá poderoso e ligado a Ogum, é associado à caça, aos animais e à fartura. Frequentemente visto com um arco e flecha e usando vestes verdes ou azul-turquesa. Seu domínio são as matas, as quais protege e resguarda (Verger 1996).



Figura 13. Harmonia Rosales [2020]
Ogum
Tinta óleo em madeira
20"x 20"
Coleção Particular da Artista.

Oxum - uma das orixás mais celebradas na arte de Harmonia Rosales - é uma orixá ligada à beleza, à feminilidade, à fertilidade e é a rainha dos rios e da água doce. Pierre Verger (1996) conta uma lenda da orixá que bem ilustra sua personalidade e característica. Segundo o autor, quando os orixás se estabeleceram na terra, decidiram organizar encontros para deliberar sobre os destinos do mundo. Contudo, nessas assembleias, as mulheres eram impedidas de participar. Oxum, excluída e ressentida por não ter voz nas decisões, resolveu demonstrar sua importância de maneira drástica: retirou das mulheres a capacidade de gerar filhos e fez com que todos os esforços dos deuses se tornassem infrutíferos. Com isso, o caos que se instaurou, os orixás buscaram auxílio em Olodumaré. Ao ser informado que Oxum não estava presente nas reuniões, revelou-lhes o motivo do fracasso: sem a contribuição dela, senhora da fertilidade e da continuidade da vida, nenhum projeto poderia prosperar. Reconhecendo o erro, os orixás retornaram à terra e pediram que Oxum se juntasse a eles. Somente após muita insistência, a orixá aceitou.

A orixá das águas doces, apesar de ser ligada a vaidade e beleza, mostra características fortes, de liderança e decididas. Lendas como as trazidas por Verger carregam a complexidade e riqueza da mitologia iorubá. Assim como outras - romana, grega, egípcia - a mitologia iorubá mostra divindades imperfeitas, falhas, com características a se admirar e temer. Assim como nas mitologias citadas, as lendas passadas de forma oral foram fatores importantes na perpetuação da crença iorubá dos orixás nas Américas.

Outra orixá amplamente reverenciada - e muito vista nas obras de Harmonia Rosales - é Iemanjá. Representando a maternidade, as águas salgadas e a sabedoria, Iemanjá é vista trajando azul e sendo adornada por conchas e corais. Figura também presente nas pinturas de Rosales é Oxumaré, serpente-arco-íris que representa a renovação, o ciclo da vida e a continuidade da existência e das coisas. O panteão de orixás é vasto e todos carregam diversos atributos e significados importantes para a cosmovisão iorubá. Ao serem trazidos para as colônias, sofreram mudanças resultantes

das vicissitudes aqui enfrentadas, mas continuaram presentes nos cultos e adorações dos povos iorubás (Verger 1996).

Assim, os orixás fizeram a travessia do atlântico junto aos seus filhos e, como eles, adaptaram-se à nova realidade a eles infligida. Uma vez em terras novas, a crença dos povos iorubás passou por um processo de sincretismo com o Catolicismo das colônias. As figuras dos orixás passaram a ser associadas às dos santos católicos que apresentassem algum nível de similaridade iconográfica, simbólica ou metafórica. Em Cuba, cria-se a Santería trazendo elementos de ambas as religiões.

No livro *Santería Enthroned*, o antropólogo e historiador da arte David H. Brown elucida a base teológica e ritual da Santería. Segundo o autor, esta provém da cosmologia iorubá, cujas práticas foram preservadas pelos africanos escravizados, mesmo sob a repressão religiosa colonial. Para evitar punições e permitir a continuidade de seus cultos, os praticantes associaram seus orixás — divindades da religião iorubá —, aos santos católicos, estratégia que deu origem ao sincretismo que caracteriza a Santería. Por exemplo, o orixá Xangô, ligado ao trovão e à justiça, foi sincretizado com São Jerônimo ou Santa Bárbara, dependendo da região. Assim, o termo “Santería” deriva de “santo”, numa alusão à veneração dos santos católicos. Entretanto, existem debates dentro próprios grupos praticantes, visto que alguns preferem o nome Regla de Ocha (Regra dos Orixás), uma vez que o termo “Santería” foi, durante muito tempo, utilizado de forma pejorativa por autoridades coloniais e eclesiásticas (Brown 2003).



Figura 14. Fotografia: Procissão anual da Virgem da Caridade, conhecida como Oxum Cuba [2018]³⁰

Os rituais, festas e cortejos passam a trazer elementos que evocam ambas as religiões iorub e católica. Os símbolos, atributos e imagens se misturam e carregam significados antigos e novos. Oxum assume a imagem de Nossa Senhora da Caridade do Cobre, que é a santa padroeira de Cuba, e à santa conhecida como Virgen de la Caridad del Cobre. É celebrada e homenageada junto ao dia da santa.

Como Michele Reid (2004) articula, muitas dessas tradições apenas puderam se manter, pois muitos escravizados e libertos juntaram-se a organizações que perpetuaram e mantiveram vivas as tradições. Em Cuba, os *cabildos de nación* ofereciam “socioreligious and cultural mutual aid organizations for free and slave men and women of African origin³¹” (pp. 117). Essas instituições auxiliaram na preservação dos costumes e crenças iorubás, mantendo vivos: rituais, danças, festas, cantos, vestimentas e muitos mais. Além de auxiliar a manter os costumes de sua terra natal, os *cabildos* forneciam ajuda financeira e social aos seus membros. Os líderes dessas instituições eram os porta-vozes para seus membros e os auxiliavam na ponte entre eles e as autoridades coloniais e locais.

³⁰ <https://www.britannica.com/topic/Santeria>

³¹ organizações sócio-religiosas e culturais de ajuda mútua para homens e mulheres livres, e escravos de origem africana - tradução nossa

Sancionados pela Igreja - ainda que sob forte pressão e hostilidade -, os cabildos facilitavam certos costumes católicos unindo-os aos iorubás, mas “vetava” outros. Servindo como resistência a uma completa conversão de valores e crenças. A aproximação com símbolos e costumes católicos acabava por permitir que práticas iorubás permanecessem vivas sob diferente roupagem. Apesar das profundas diferenças entre as religiões, Reid (2004) aponta dois fortes pontos em comum que permitia um diálogo entre elas: a crença em um ser superior - para o catolicismo, Deus, para os iorubás, Olodumaré -, e a ideia de que cada pessoa é guiada e/ou protegida por uma entidade superior - santos para os católicos, e orixás para os iorubás. Foram nessas similaridades que muito do sincretismo já mencionado se estabeleceu e prosperou até os dias de hoje nas ex-colônias.

3.2. A arte e a voz de Rosales

A primeira obra selecionada foi *Birth of Oshun* (2017) justamente por ter sido ela a obra que deu início aos questionamentos e reflexões que levaram a esta dissertação. Além disso, a obra faz parte da primeira leva de quadros na qual Harmonia Rosales deu voz à inquietação que sentia frente à falta de representação negra na arte clássica. Reinterpretação visual e simbólica da célebre pintura renascentista *O Nascimento de Vênus* (1484–1486), de Sandro Botticelli, a obra de Rosales - por meio de uma apropriação estética e simbólica - desloca a centralidade da narrativa clássica greco-romana e inscreve no cânone da arte ocidental a presença do corpo feminino, negro, divinizado na figura da orixá Oxum.

A obra de Botticelli, escolhida por Rosales como fonte de inspiração, traz no centro da composição a deusa Vênus. A deusa greco-romana da beleza surge nua sobre uma grande concha marinha, símbolo de fertilidade e da ligação entre ela e os elementos aquáticos. Sua postura é graciosa e etérea: o corpo é esguio, de proporções alongadas, e a Vênus cobre pudicamente os seios e o sexo com as mãos e longos cabelos dourados, em

um gesto que remete ao ideal clássico de modéstia (*Venus Pudica*). À esquerda, encontram-se as figuras de Zéfiro, o deus dos ventos, e de sua companheira Clóris ou Aura (interpretações variam). Eles sopram o vento que conduz Vênus até a margem. À direita, uma das Horas — divindades das estações — aguarda a chegada da deusa para cobri-la com um manto florido, simbolizando a primavera e a renovação (Zöllner 1998).

A composição organiza-se em torno da figura central de Vênus, que domina a cena com verticalidade e centralidade. Os personagens laterais equilibram a imagem, criando simetria e movimento: à esquerda, o sopro dos ventos gera dinamismo; à direita, a Hora estabelece contraponto estável. Comissionada possivelmente pela família Médici, a obra insere-se na redescoberta humanista da Antiguidade clássica, unindo mitologia greco-romana e ideais renascentistas de beleza (Zöllner 1998).

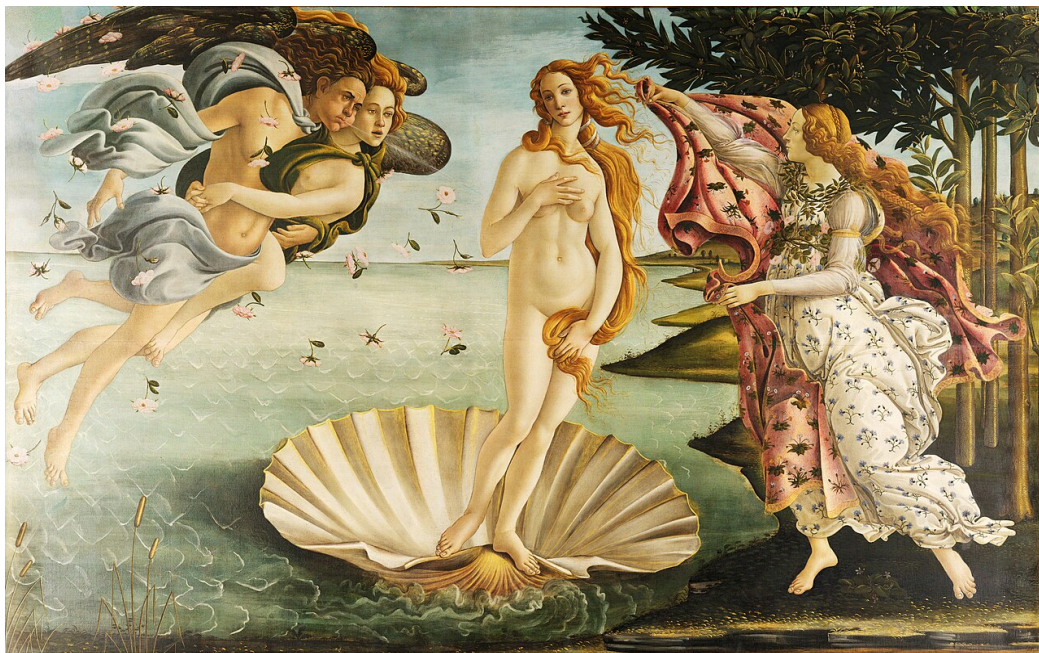


Figura 15. Sandro Botticelli [1485]
O Nascimento de Vênus
Têmpera sobre tela
172,5 × 278,5 cm
Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



Figura 16. Harmonia Rosales [2017]
The Birth of Oshun
Óleo sobre linho belga
139,7 × 170,2 cm
Coleção privada da artista.

A escolha de Harmonia Rosales pela obra de Botticelli como inspiração não foi sem sentido. Muito presente nas obras de Rosales, existe um jogo de substituições e apropriações do original de forma a alterar o foco da narrativa e o protagonismo dos personagens. Aqui há um intuito de trazer elementos da cultura iorubá e da religião Lucumí para o foco. A artista substitui, então, a figura central da pintura de Botticelli - Vênus - e coloca a orixá Oxum.

Na mitologia greco-romana, Vênus é conhecida por ser a deusa do amor, da beleza, da fertilidade e do desejo. Equivalente romana da deusa grega Afrodite, Vênus foi incorporada ao panteão latino com características similares, mas também com atributos e significados que refletiam valores específicos da cultura romana. Segundo a tradição mitológica, ela nasceu da espuma do mar, após o deus Cronos (Saturno, na versão

romana) castrar Urano e lançar seus genitais ao oceano — um mito que associa seu nascimento à potência criadora da natureza (Escudero, Murillo e Ibarra 2003).

Rosales opta por substituir a figura de Vênus pela de Oxum. Essa opção não é despida de intenção ou significado. Assim como Vênus, Oxum - na cultura iorubá - é conhecida como a orixá do amor, da beleza, da fertilidade, e mais. Ambas carregam semelhantes atributos e Rosales parece usar dessa semelhança com o propósito de aproximar as deidades femininas do amor aos olhos de quem observa a pintura. O observador, ao reconhecer a substituição, vê Oxum no local de Vênus - um local central e de foco na narrativa da obra. A familiaridade que o público possui com o clássico de Botticelli, é um dos elementos que Rosales usa para provocar e promover o sentimento de semelhança e estranheza através da apropriação. A artista, com o objetivo de dar vida a sua versão da narrativa, coloca propositalmente uma mulher negra com vitiligo - na pintura representada pelas marcas de ouro na pele da orixá - no papel de protagonista de uma obra clássica e célebre.

Se antes a deusa da beleza era representada por uma mulher de pele clara e longos cabelos loiros, agora Harmonia a mostra como uma mulher negra retinta, com vitiligo e de curto cabelo crespo. Aqui, Rosales também usa elementos associados à Oxum para trazer de forma mais complexa a cultura iorubá adornando a pintura com penas de pavão - as quais substituem as rosas que nos mitos romanos floresceram pela primeira vez no nascimento de Vênus. O pavão é tradicionalmente associado a Oxum na cosmologia iorubá, uma vez que, segundo narrativas míticas oriundas da África e preservadas na diáspora por meio da tradição oral dos povos escravizados, a orixá teria a capacidade de se metamorfosear nesse animal (Prandi 2001; Verger 1981).

Em seu site oficial³², Rosales explica outras substituições feitas. Segundo a artista, à esquerda da composição, trajada de vermelho, encontra-se Oyá - divindade dos ventos e das tempestades - sustentando Obatalá, representado em branco - reconhecido na cosmologia iorubá como o orixá responsável pela criação da humanidade. Na pintura original de Botticelli, as figuras ao lado esquerda da imagem são o deus alado Zéfiro e a

³² <https://www.harmoniarosales.art/catalogue/birth-of-oshun> Acessado 03/05/2025

ninfa Clóris - ninfa associada à primavera e às flores, e sua presença no quadro sugere o despertar da natureza (Ovídio 2011; Gombrich 2000).

A direita na imagem de Rosales, Iemanjá — senhora das águas salgadas — é identificável por seus característicos búzios, elemento simbólico associado à fertilidade e ao poder ancestral feminino. Ela acolhe sua irmã, Oxum, estendendo-lhe um manto dourado ornado com girassóis - flores tradicionalmente vinculadas ao culto de Oxum, assim como a tonalidade áurea que lhe é consagrada. Iemanjá, por sua vez, substitui na obra umas das Horas - personificações das estações, sugere-se ser o Verão visto as flores que a adornam (Gombrich 2000; Grimal 2005).

Harmonia Rosales se apropria da técnica, da forma, de ícones e parte da narrativa de Botticelli e realiza um processo de substituição e continuidade. Ao mesmo tempo em que traz novos elementos e personagens, não rompe totalmente com o original de Sandro Botticelli ao buscar trazer orixás que tenham simbolismo semelhante aos das figuras mitológicas evocadas pelo mestre renascentista. Rosales utiliza do mito do nascimento da deusa do amor e da beleza greco-romana para trazer uma outra versão de beleza. Uma beleza não eurocentrada e canônica na figura de Oxum, também uma divindade associada a beleza e feminilidade.

A segunda obra escolhida foi Ase (2019), uma reinterpretação de *Primavera* (1477–82) de Sandro Botticelli. Rosales, através da apropriação de códigos e imagens de domínio universal, causa estranheza com a incursão de corpos estranhos. Em Ase, o artista introduz uma série de figuras e elementos que substituem os originais de Botticelli. No papel principal, a deusa Vênus - deusa do amor - é substituída novamente por Oxum, orixá do amor e da fertilidade (elemento que perpetua o sentido da primavera como a estação onde as coisas proliferam, nascem e renascem).

A pintura de Botticelli, realizada a têmpera sobre madeira, reúne nove figuras em um cenário de bosque idealizado, carregado de simbolismo mitológico e alegórico. Ao centro, encontra-se Vênus, a deusa do amor, vestida com uma túnica translúcida e bordada, de semblante sereno e gesto acolhedor. Ela se posiciona em um espaço quase

arquitetônico, criado pelo arco de árvores que a envolve, sugerindo sua função de mediadora entre as forças naturais e divinas (Zöllner 1998).

À esquerda, Cupido, filho de Vênus, alça voo, de olhos vendados, apontando sua flecha em direção às Três Graças - que dançam em círculo - unidas por gestos delicados, símbolo da beleza, da castidade e da generosidade. A figura masculina mais à esquerda é Mercúrio, identificado pelo capacete alado, as sandálias e o caduceu; ele afasta as nuvens com seu bastão (Zöllner 1998). À direita da composição, desenrola-se uma cena de sedução e metamorfose: o vento Zéfiro persegue a ninfa Clóris, que, ao ser capturada, transforma-se na deusa Flora. Esta última aparece em seguida, já transfigurada, espalhando flores pelo campo, em gesto que celebra a fertilidade e o renascimento (Zöllner 1998).

A cena é organizada em um espaço rítmico, quase teatral, onde as figuras se distribuem em grupos equilibrados, mas sem uma perspectiva central rígida. O eixo da composição é a figura de Vênus, que organiza os dois grupos laterais: de um lado, a dança das Graças e a presença de Mercúrio; do outro, o movimento de Zéfiro, Clóris e Flora. A verticalidade do bosque cria uma moldura natural que intensifica a atmosfera íntima e simbólica da cena (Zöllner 1998).

Mercúrio - equivalente romano do deus grego Hermes - é conhecido como o mensageiro dos deuses, especialmente de Júpiter - Zeus, na mitologia grega-, desempenhando o papel de intermediário entre o mundo divino e o humano, é substituído por Obatalá - uma das divindades mais importantes do panteão iorubá. Ele é considerado o orixá responsável pela criação da forma física dos seres humanos e está diretamente ligado aos princípios de pureza, paz, justiça e sabedoria (Prandi 2001; Ovídio 2011; Grimal 2005)

Rosales substitui as Graças pelos três aspectos da existência na cosmovisão iorubá - respirar, alma, e corpo. Na mitologia romana, as Graças são divindades femininas que personificam a beleza, o encanto, a graça, a fertilidade e a generosidade. Elas são geralmente três irmãs: Aglaia (esplendor), Eufrosina (alegria) e Tália (florescimento)

(Ovídio 2011; Grimal 2005). A artista também coloca no lugar de Flora - potência da natureza que faz florir e preside o que floresce -, a orixá Iemanjá - conhecida como a orixá das águas e da maternidade, associada à fertilidade (Grimal 2005; Prandi 2001) . Ambas as figuras evocam o nascimento de algo novo, a fertilidade.

Zéfiro e a ninfa Clóris - os mesmos presentes no Birth of Oxum - são substituídos por Xangô e os gêmeos Ibeji. Os anjos negros que cercam Oxum não são apenas substituições estéticas dos cupidos da arte europeia. Podem ser lidos como referências aos ibejis - gêmeos sagrados da mitologia iorubá que foram criados por Oxum - considerados portadores de alegria, equilíbrio e mediação entre o mundo dos vivos e o dos orixás. Já Xangô é o orixá associado ao trovão, do fogo, da justiça, da virilidade (Rosales 2019; Prandi 2001; Verger 1981).

Em Ase, Rosales escolhe adicionar a serpente em seu quadro para representar o orixá Oxumaré. Oxumaré, que costuma ser associado a forma da serpente, é um orixá ligado à renovação. Parte da narrativa da obra original se mantém pela série de escolhas feitas por Rosales - as quais evocam sentidos familiares dentro da cosmologia iorubá. Assim, dizer que Rosales rompe com as obras as quais ela se apropria seria equivocado. Há um senso de continuidade narrativa no que tange a simbologia dos personagens e seus significados dentro do espaço amplo da pintura.

A Primavera é um tempo de transformações e renovações. No entanto, ocorre uma substituição de códigos, signos ou símbolos - a artista substitui as referências centrais da obra almejando construir uma narrativa própria centrada na negritude e na cosmovisão iorubá. Há, aqui, um rompimento de centralidade e protagonismo em relação à obra original. E esse é um movimento muito observado na prática artística de Rosales, uma constante dança entre rompimento e continuidade.



Figura 17. Sandro Botticelli[1480]
A Primavera
Óleo sobre linho belga
207 × 319 cm
Galleria degli Uffizi, Florença, Itália



Figura 18. Harmonia Rosales [1480]
Ase
Óleo sobre linho belga
121,9 × 152,4 cm
Coleção privada da artista.

Cada uma dessas substituições carrega significados específicos para a composição da pintura e para o processo de apropriação e ressignificação de Rosales. Além das figuras centrais, a pintora usa de cores, da flora e de tecidos que evocam a cultura dos povos iorubás e carregam consigo um contexto próprio. A estranheza desse processo de substituição é completa quando se tem o original de Botticelli como referência. A contraposição visual transporta o observador para um contexto diferente do proposto por Botticelli, ainda que ele tenha a clara percepção de semelhança com o original.

Essa estranheza causada pela observação de elementos que “não pertencem” promovem uma inquietação que leva ao questionamento. A ideia de Harmonia é que esse questionamento leve ao debate e a crítica com a introdução de imagens corruptivas. Ocorre uma transgressão simbólica, onde os cânones clássicos de representação são “violados” através de uma substituição prática. Desafiam-se as expectativas do público e os valores estabelecidos.



Figura 19. Michelangelo Buonarroti [1536–1541]
O Juízo Final
Afresco
1370 × 1220 cm
Capela Sistina, Cidade do Vaticano, Roma, Itália.



Figura 20. Harmonia Rosales [2021]
Still We Rise
Óleo e folha de ouro sobre tela
152,4 × 139,7 cm
Coleção privada de Hill Harper

A terceira obra escolhida para análise na presente dissertação é *Still we Rise* (2021). Nomeada em homenagem ao poema *Still I Rise* de Maya Angelou, a obra *Still We Rise* (2021) é diretamente inspirada no *Juízo Final* de Michelangelo na Capela Sistina. Porém, Rosales subverte o paradigma ocidental: não existe céu ou inferno dualísticos, mas sim uma jornada espiritual coletiva e ancestral de ascensão, centralizando a diáspora africana e a cosmovisão iorubá.

A parte inferior do afresco *O Juízo Final*, pintado por Michelangelo Buonarroti entre 1536 e 1541 na parede do altar da Capela Sistina, foi usado por Harmonia como ponto de partida de sua obra. A composição da obra de Michelangelo gira em torno da figura de Cristo-Juiz em um gesto autoritário que distribui bênçãos e condenações. Ele ocupa o centro da cena, cercado por Maria e uma legião de santos e mártires. O Cristo de Michelangelo, ao contrário do Redentor sereno e compassivo da tradição iconográfica medieval, é um juiz terrível, ativo e impassível (Chastel 1996).

À esquerda de Cristo, Maria aparece com semblante contido e postura recatada, como mediadora compassiva, embora subordinada ao filho. Ao redor, uma multidão de santos e mártires é representada com seus atributos tradicionais: São Pedro segura as chaves do Céu; São Bartolomeu exhibe sua própria pele; Santa Catarina segura a roda de martírio; São Lourenço porta a grelha com que foi queimado (Hartt 2011; Stewart 2022).

Na parte inferior esquerda, os anjos tocam trombetas, evocando a cena apocalíptica descrita no Livro de João. Próximos a eles, os mortos se erguem de seus túmulos em diferentes estágios de ressurreição, os corpos emergindo da terra com expressões de espanto ou júbilo. No lado direito inferior, observa-se a queda dos condenados: demônios grotescos arrastam as almas para o inferno, em cenas de luta e desespero. O barqueiro Caronte, figura da mitologia clássica e inspirada em Dante, golpeia os condenados para dentro de sua barca, conduzindo-os ao submundo (Hartt 2011; Stewart 2022).

Como parte da série de obras de Rosales que revisita as obras clássicas do cânone ocidental, *Still we Rise* segue o movimento apropriacionista que a artista traz em suas

pinturas. O site oficial de Rosales traz uma breve descrição da cena pintada pela artista com base no afresco de Michelangelo:

The painting presents the transcendence of African ancestors. In the center, Adam and Eve in red are surrounded by orishas who help the Yoruba faithful transcend. Ogun, god of war, lights a match and burns the flag of the Confederacy; Elegua, the god of the crossroads, holds a ladder between the spiritual and physical world, helping the Yoruba faithful communicate with the orishas; Yemayá at the bottom right remains with the ancestors across the Middle Passage; Osumare, the rainbow snake of creation at the top encompasses all the colors, symbolizing unity of humanity in order to heal as a society.

The ankh and cross together present the syncretism of Yoruba and Christianity. Modeled after Michelangelo's Last Judgment fresco in the Sistine Chapel, Still We Rise provides an alternative vision of what happens in the afterlife. There is no heaven and hell, but rather, transcendence³³³⁴.

A estética remete deliberadamente à arte renascentista: uso de halos dourados, profundidade espacial e precisão técnica. Mas a composição introduz uma nova centralidade: corpos negros são elevados, enaltecidos e representados como seres transcendentais e coletivamente espirituosos — nunca vítimas.

Mais uma vez, Rosales escolhe trazer a imagem da serpente - Osumare - pelo significado oposto que ela carrega na cultura iorubá e na cultura cristã. Ao falar sobre sua perspectiva acerca da simbologia da serpente em ambas as religiões, Rosales diz que

³³ A pintura apresenta a transcendência dos ancestrais africanos. No centro, Adão e Eva, vestidos de vermelho, estão cercados por orixás que ajudam os fiéis iorubás a transcender. Ogum, deus da guerra, acende um fósforo e queima a bandeira da Confederação; Eleguá, o deus das encruzilhadas, segura uma escada entre o mundo espiritual e o físico, ajudando os fiéis iorubás a se comunicarem com os orixás; Iemanjá, no canto inferior direito, permanece com os ancestrais através da Passagem do Meio; Osumaré, a serpente arco-íris da criação, no topo, engloba todas as cores, simbolizando a unidade da humanidade para a cura como sociedade.

O ankh e a cruz juntos representam o sincretismo iorubá e cristão. Modelado a partir do afresco "Juízo Final" de Michelangelo na Capela Sistina, "Ainda Nos Levantamos" oferece uma visão alternativa do que acontece na vida após a morte. Não há céu e inferno, mas sim transcendência - tradução nossa.

³⁴ <https://www.harmoniarosales.art/catalogue/still-we-rise>. Acessado : 10/07/2025

[...] the symbolism in Christianity that symbolizes Satan or the devil is actually strength and knowledge in the Yoruba religion. So, you have the snake as being seen as a sign of the devil, the snake actually is knowledge, the snake are things that you have to experience in life, good, bad, what have you, in order to reach your destiny. So the shape of the serpent is like the twist and turns and obstacles you face in life³⁵³⁶

Rosales procura usar de elementos socialmente reconhecíveis dentro da cultura ocidental, subvertê-los pelo processo de substituição e adição, e criar desconforto. Todas essas intenções já são amplamente abordadas aqui acerca de suas outras obras. Em *Still we Rise*, Rosales utiliza do vermelho nos mantos das figuras centrais para colocar em xeque outro atributo negativo no cristianismo: o vermelho como cor demonizada e relacionada ao diabo. Para a artista, o vermelho também simboliza sacrifício, e Rosales o usa aqui para aludir ao sacrifício feito pelos ancestrais escravizados raptados de seus lares. O vermelho é usado como símbolo de força e superação.

A todo momento as obras de Harmonia Rosales trabalham com um constante equilíbrio entre ruptura e continuidade. A artista se inspira e se baseia nas pinturas clássicas de forma clara e expressa. Suas inspirações não se escondem aos olhos do observador. A ponte entre original e apropriação faz parte importante do processo de apreensão da obra de arte. É justamente esse reconhecimento - identificado na composição, técnica, esquema de cores, proporção, posição e ícones - o que vai possibilitar o posterior sentimento de estranhamento frente às figuras disruptivas colocadas na obra pela pintora.

Quando Gib, Midlej - entre outros - argumentam a importância dos espectadores no processo definitivo de obras que se utilizam da apropriação em sua produção, essa importância se dá justamente pois eles terminam o processo de significação da obra. O

³⁵ O simbolismo no cristianismo que simboliza Satanás ou o diabo é, na verdade, força e conhecimento na religião iorubá. Portanto, a cobra é vista como um sinal do diabo. A cobra, na verdade, é conhecimento. A cobra representa coisas que você precisa vivenciar na vida, boas, más, o que quer que seja, para alcançar seu destino. Portanto, a forma da serpente representa as voltas e reviravoltas e os obstáculos que você enfrenta na vida - tradução nossa.

³⁶ <https://ecnogear.com/harmonia-rosales-challenges-historys-perceptions-with-master-narrative>. Acessado: 10/07/2025

observador vê a pintura, reconhece ali algo familiar, mas também vê a diferença que resulta do processo criativo de cada artista. Isso lhe causa estranhamento, questionamento - em casos como as obras de Rosales - desconforto ou reflexão. O desconforto não é, necessariamente, resultado de um sentimento ruim, mas sim de uma constatação de que algo está diferente daqui que lhe é conhecido, ou de que algo não pertence aquele espaço.

A quarta pintura escolhida foi *White Lion of 1619*, inspirada na pintura de Jean François Troy, *The Abduction of Europa* (1716). A obra de Troy, representa o momento culminante do episódio da *Metamorfoses* de Ovídio conhecido como o *Rapto de Europa*. Na composição, o artista registra o instante culminante da narrativa, quando Júpiter, transformado em um touro de aparência imponente e sedutor, atrai a jovem princesa Europa e a conduz em direção a Creta, onde, segundo a tradição literária, ela daria à luz três filhos (Ovídio 2017).

A figura que ocupa o local central na obra de Troy é Europa. A princesa é representada em gesto de desequilíbrio, prestes a ser levada pelo touro branco — disfarce assumido por Júpiter para seduzi-la segundo a célebre obra de Ovídio (2017). Seu corpo se inclina lateralmente, com os braços erguidos em sinal de espanto e resistência. O vermelho intenso de seu manto e os tons claros de sua pele destacam-na imediatamente como foco da cena, reforçando a tensão presente na narrativa. Ao redor, as companheiras de Europa encontram-se à margem, gesticulando em desespero e apontando para a cena, algumas lançando tecidos ao ar, outras tentando se aproximar, mas incapazes de intervir. Seus rostos e corpos expressam surpresa, medo e impotência, somando essas emoções à narrativa da história.

A obra de Rosales transforma a narrativa greco-romana em uma alegoria da violência colonial que marcou o tráfico transatlântico para as colônias inglesas. A cena apresenta Eva - representada por uma mulher negra retinta de cabelos curtos - sendo arrancada de sua terra natal e de sua identidade cultural, capturada por um leão branco que simboliza o navio negreiro *White Lion*, responsável por transportar os primeiros africanos escravizados para a Virgínia, em 1619. Como bem explicada na página oficial da

artista, na composição, Obá e Oxum interpelam a fera, exigindo a restituição de Eva às suas raízes ancestrais. Enquanto Iemanjá, resignada, reconhece a irreversibilidade da ganância colonial, limitando-se a acompanhar, em espírito, a travessia forçada de Eva e de seus descendentes. A dramaticidade da cena é intensificada pelo manto vermelho luminoso da personagem central, cuja superfície cintilante é enriquecida por folhas de ouro de 24 quilates, formando padrões semelhantes a acantos que remetem às tessituras metálicas dos tecidos renascentistas. Essa fusão entre iconografia clássica europeia e elementos da cosmologia iorubá produz um deslocamento narrativo que denuncia o horror da escravidão e, simultaneamente, reafirma a memória e a resistência da diáspora africana³⁷.

A artista se apropria da técnica, da forma, dos personagens e dos códigos da obra de Troy para evocar uma narrativa crítica e decolonizante. Escolhe justamente um símbolo violento e carregado de peso histórico - o navio negreiro *White Lion* - para nomear uma obra que fala da separação forçada e perda na identidade dos povos escravizados pelo tráfico transatlântico. Nesta obra, Rosales opta por substituir a figura central de Europa pela de Eva - representando-a como uma mulher negra - e a retrata olhando para trás com o braço estendido, tentando alcançar as orixás que presenciam o sequestro.

³⁷ <https://www.harmoniarosales.art/catalogue/white-lion>



Figura 21. Jean-François de Troy [1716]
O Rapto de Europa
 óleo sobre tela
 65,7 × 82,2 cm
 National Gallery of Art, em Washington D.C



Figura 22. Harmonia Rosales [2022]
White Lion
 óleo sobre painel de madeira
 121,9 × 152,4 cm
 Coleção privada de Hill Harper

Em *White Lion*, no centro da tela, destaca-se a figura de Eva, envolta em um manto vermelho vibrante que parece irradiar luz própria. O tecido, ricamente adornado com folhas de ouro de 24 quilates, forma arabescos e padrões que evocam os luxuosos brocados do Renascimento europeu. Esse brilho dourado não apenas valoriza a figura central, mas também simboliza o esplendor cultural que contrasta com a brutalidade do ato representado. Eva é retratada em movimento, sendo arrastada por uma criatura de expressão feroz, um leão branco que serve de metáfora do navio negreiro *White Lion*, cuja boca aberta e olhar ameaçador traduzem a violência da escravidão.

Ao redor da cena central, três figuras femininas se impõem como testemunhas e forças espirituais. Representadas por mulheres negras retintas - Obá, guerreira, ergue o braço em gesto de confronto. Oxum, de gestos mais suaves, tem seu corpo inclinado em direção à vítima como tentativa de resgate simbólico. Já Iemanjá é representada de forma distinta: sua postura serena e olhar resignado sugerem consciência da inevitabilidade da tragédia. As três orixás, com suas expressões e gestos contrastantes, não apenas enriquecem a narrativa visual, mas também introduzem a cosmologia iorubá como contraponto à iconografia clássica europeia e carrega consigo características próprias dessas orixás.

O brilho metálico do manto de Eva, somado à textura vigorosa da pele do animal, produz um contraste entre beleza e violência, entre luxo e horror, reforçando a crítica de Rosales à ligação entre a sofisticação do Renascimento europeu e as estruturas coloniais que o sustentaram. Assim, cada detalhe da obra — o vermelho luminoso, o ouro cintilante, os gestos das orixás e a expressão animalesca da fera — compõe uma narrativa visual que denuncia o sequestro da ancestralidade africana e inscreve na pintura o trauma inaugural da diáspora, ao mesmo tempo em que reafirma a resistência espiritual e cultural de seus povos.

Rosales utiliza da temática de violência, rapto e disrupção da obra original e dá continuidade com outro foco. Como parte de seu jogo de apropriação, disrupção e continuidade, Rosales mantém a dor e a violência, mas agora muda o foco para a vivência

negra; para a separação dos povos escravizados de sua terra; para o rapto de corpos negros e a perda que tudo isso acarreta.

Cada elemento que a artista escolhe para traçar o diálogo entre a obra de Troy e a sua complementa o esquema de apropriações. Se o movimento e os gestos da obra original se repetem, o esquema de cores muda - apresentando ao observador um novo cenário com intenção e histórias diferentes. Cada cor escolhida para as orixás é um atributo reconhecido de cada uma e auxilia para o reconhecimento dos papéis que interpretam na trama. A mudança de vegetação da obra original para uma que se assemelha às encontradas no continente africano também complementa a ambientação do drama vivido por Eva. Tudo é minimamente pensado para - enquanto permite o observador reconhecer as semelhanças das obras - provocar o sujeito que contempla a pintura a apreender essa série de elementos e montar um quebra-cabeça diferente. Encaixando, agora, peças que formam uma história focada em uma passagem significativa para a história da violência escravocrata.

A quinta, e última, pintura escolhida para o presente trabalho é *Beauty*, inspirada pela pintura de Jean Auguste Dominique Ingres, *The Grande Odalisque* (1814). Nesta obra, cujo título evoca a beleza, Rosales aborda as similitudes e discordâncias da ideia de beleza dentro do cânone e fora dele.

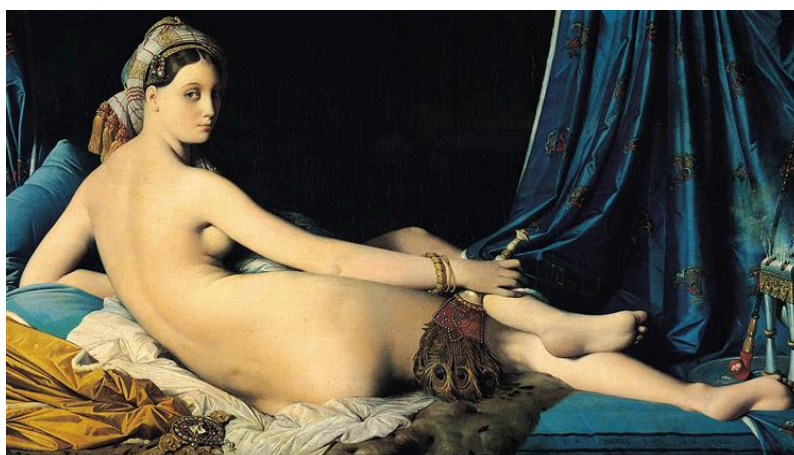


Figura 23. Jean-Auguste-Dominique Ingres [1814]
La Grande Odalisque
óleo sobre tela
91 × 162 cm
Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 24. Harmonia Rosales [2019]
Beauty
óleo sobre linho belga,
50,8 × 60,96 cm.

Harmonia Rosales utiliza como inspiração para sua obra a pintura de Ingres. A clássica obra *The Grande Odalisque* apresenta uma única figura central: uma odalisca turca reclinada, vista de costas, que ocupa a maior parte da composição. A mulher é retratada com pele clara, rosto sereno e traços idealizados, em conformidade com os padrões neoclássicos de beleza. A figura alongada e elegante, com proporções deliberadamente distorcidas — especialmente a coluna e os membros posteriores — enfatiza a graça e a sensualidade da pose. O olhar da odalisca, voltado para trás, estabelece uma conexão direta e intimista com o observador³⁸.

O cenário é um interior inspirado na imaginação europeia do Oriente, com tecidos luxuosos e acessórios orientais. A cama e as cortinas em tons ricos de azul e vermelho, os colares, braceletes e o leque ornamentado reforçam o caráter sensual e luxuoso da cena. Um turbante e outros objetos de decoração sugerem essa idéia ocidental de como era o

³⁸<https://smarthistory.org/painting-colonial-culture-ingress-la-grande-odalisque/>

Oriente, embora sejam mais fruto da fantasia orientalista do que de representações precisas da cultura otomana³⁹.

Harmonia Rosales se apropria da obra de Ingres e, em um jogo de substituição e semelhança, traz sua própria narrativa como foco. No centro da obra de Rosales, Oxum - substituindo a odalisca da obra de Ingres -, orixá do amor, da harmonia e da beleza, aparece em uma representação dual. Uma de suas figuras possui tonalidade de pele ébano, enquanto a outra é clara, ambas adornadas por delicadas marcas douradas que evocam vitiligo. Essa duplicidade enfatiza a pluralidade da beleza, sugerindo a coexistência de múltiplas identidades e formas de beleza. Oxum é retratada em posição reclinada, transmitindo graça e sensualidade.

Para complementar a narrativa trazida por Rosales, a obra é rica em elementos simbólicos associados à orixá. O pavão, tradicionalmente ligado a Oxum, aparece em dois momentos distintos: duas aves posicionadas ao fundo da composição, como representantes de seu espírito animal, e suas penas ornamentando o leque cravejado de jóias que acompanha a orixá- comumente associada ao ouro. O ambiente ao redor da figura central é um boudoir luxuoso, composto por tecidos de tafetá de seda, veludo e linho. A textura desses materiais é trabalhada com múltiplas camadas finas de tinta, conferindo profundidade, suavidade e riqueza tátil à composição.

Em sua obra, Rosales procura dialogar diretamente com o cânone do neoclassicismo europeu, subvertendo-o ao substituir a figura da odalisca branca pela de uma orixá negra, celebrando a beleza africana e questionando padrões históricos de representação e colorismo⁴⁰. Em um movimento decolonial, homenageando a cultura iorubá e a Santería, Ase propõe uma reflexão crítica sobre identidade, poder e visibilidade estética, articulando tradição artística ocidental e cosmovisão afro-diaspórica em um gesto que almeja a resistência cultural e o empoderamento.

³⁹ <https://smarthistory.org/painting-colonial-culture-ingress-la-grande-odalisque/>

⁴⁰ Segundo Devulsky (2021), o colorismo seria uma ideologia que hierarquiza as pessoas negras com base em características fenotípicas, especialmente o tom de pele. Ela argumenta que o colorismo é uma manifestação do racismo estrutural, funcionando como um mecanismo que mantém a ideia de superioridade branca ao dividir a população negra em categorias de maior ou menor valor social, estético e econômico.

Nos quadros escolhidos parece haver um sentimento de semelhança e continuidade, principalmente em *Birth of Oshun*, *Ase* e *Beauty*. Harmonia se preocupa, nessas obras, em trazer muitos elementos “equivalentes” dentro de ambas as mitologias. Não à toa Oxum é escolhida para substituir Vênus em ambas as primeiras telas, e a bela odalisca na última. O amor, a beleza, a sensualidade são evocadas em uma figura incomum para os olhos de quem vê. Onde espera-se uma figura tradicional às interpretações da mitologia greco-romana, encontra-se algo que rompe com essa expectativa. No lugar de uma mulher branca, uma mulher negra. A beleza é, na obra de Harmonia, uma beleza ligada à negritude. A ruptura se apresenta nesse constante processo de quebra de expectativa, rompimento com a narrativa cânone e de estranhamento frente a tudo isso.

O objetivo de Rosales encaixa perfeitamente dentro do movimento decolonial - e sua preocupação com o lado prático e engajado - e procura uma forma de conscientização promovida pelo choque e reflexão. Quando Rosales traz esse movimento para uma arte ocidental - e que pela apropriação também evoca o cânone artístico ocidental - a artista entra em pleno acordo com o que Mbembe defende ser a necessidade de expandir a crítica e o debate para além do continente africano. A decolonização, como afirma Mbembe, carrega ações que contemplam muito além do continente africano e dos povos colonizados, concernem a humanidade como um todo. Isso, pois foram séculos de uma política mundial sustentada pelas consequências do colonialismo e a subsequente colonialidade.

A procura pelo rompimento de uma colonialidade que reduz o protagonismo a uma raça “dominante” se torna parte tangível da narrativa de Harmonia Rosales. A lógica promovida pela colonialidade sofre ruptura quando Rosales substitui personagens e símbolos, trazendo outras formas de dizer e ver. A mulher negra como objeto de beleza, suavidade, poder e admiração tomam foco na obra da artista. A busca pela fuga de uma narrativa excludente que, não apenas apaga sujeitos, mas como os relega ao papel de coadjuvante de sua história nos momentos em que decide apresentá-lo, aponta Rosales como um caso claro de uma artista engajada na prática decolonial.

Em *Still We Rise* e *White Lion*, Rosales enfatiza mais ainda o sentido de rompimento já mencionado anteriormente. Na primeira obra, evoca um panteão de orixás para contar uma história de transcendência do sofrimento e da vida terrena dos escravizados. Eles deixam para trás as agruras da vida que lhes foi inculcada - a conexão com a ancestralidade, a comunicação com a crença de suas terras natais e a superação de uma condição imposta fazem parte fundamental da obra. Uma superação simbólica e material da violência sofrida pelos povos escravizados e cujas consequências ecoam até hoje.

A composição de *Still We Rise* retoma de forma deliberada elementos da pintura religiosa cristã e da tradição clássica ocidental, mas subverte seus conteúdos visuais e ideológicos. A apropriação e uso da técnica e da estética da obra de Michelangelo não se perde ao observador. Mesmo que este não conheça a referência base, Harmonia utiliza de elementos da pintura clássica suficientes para que a ponte da apropriação não se perca ao estilo referenciado. Visualmente, a obra utiliza uma paleta quente e dourada, resgatando a estética luminosa das escolas renascentistas italianas, ao mesmo tempo em que reafirma um corpo racializado que historicamente foi excluído das representações de beleza e divindade.

Criticar esse padrão de beleza é uma das marcas de Rosales em suas obras. O uso de Oxum - e o significado amplamente abordado aqui que está orixá carrega - se evidencia como uma escolha pensado no diálogo com a expectativa de beleza versus o que Rosales apresenta. O que se espera e a posterior quebra dessa expectativa. Rosales procura acessar a construção subjetiva do observador - subjetividade essa apontada por Quijano como parte da consequência da colonialidade do sujeito - acessar a expectativa enraizada por séculos de produção e consumo voltadas a uma narrativa e causar inquietação.

Quando Maldonado Torres critica o privilégio de certos espaços e tempos existirem dentro de uma lógica construída a base de violência, ele traz - e aqui novamente o citamos - que

[...] a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes

concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente (Maldonado-Torres 2018, pp.42).

A intenção de artistas que procuram utilizar sua arte de forma decolonial está, também, na criação de novos espaços e narrativas. Quando Rosales promove essa mudança de protagonismo e perspectiva materializada na apropriação de obras e técnicas cânones, ela - dentre outras coisas - está criando um espaço de questionamento e inquietação em um espaço comumente habitado pelo acordo comum da canonicidade.

Quando Mignolo, Quijano e Maldonado-Torres advogam pela necessidade de uma nova tomada de si e de produção de uma nova subjetividade não pautada em moldes coloniais, pode-se argumentar - baseado no que foi debatido até agora - que Harmonia Rosales se encaixa nesse movimento disruptivo. A busca por retratar um protagonismo negro vêm do intuito de estabelecer novas relações com a arte e o ver artístico. Inspirado em uma necessidade sua - e que foi fomentada pela relação de sua filha com a arte ocidental -, Rosales procura promover a inserção de perspectivas afro centradas.

No entanto, Rosales não cria algo completamente novo, não rompe com suas obras de referência, nem abomina as pinturas as quais usa como fonte de apropriação. Sua obra deixa clara a paixão que sente pelos mestres renascentistas e suas obras primas. Ela usa da forma, da técnica, das referências e do simbolismo do Renascimento para dar vida a sua própria narrativa. Não é um ato de repúdio e destruição, mas uma homenagem e continuidade. As entrevistas de Rosales e sua arte apontam para a admiração de Rosales pelos mestres renascentistas e suas produções.

Uma vez trabalhadas as pinturas de Rosales selecionadas para a presente pesquisa, vale trazer aqui a última obra a ser analisada - *Birth of Oshun* (2023), um short-film:



Figura 25. Harmonia Rosales [2023]
Birth of Oshun
 Captura de tela do short-film
 00:01:26



Figura 26. Harmonia Rosales [2023]
Birth of Oshun
 Captura de tela do short-film
 00:00:51

Em seu primeiro short-film⁴¹ *Birth of Oshun*, Rosales recria sua obra de 2017 de mesmo nome em uma forma dinâmica e oferecendo ao público uma narrativa de fundo que contextualiza sua perspectiva e evoca seu objetivo. O short-film⁴² inicia logo com um retrato da obra de Botticelli, e inspiração de Rosales, *Birth of Venus*, com a legenda: *Over 500 years ago Botticelli painted Venus, the white goddess of beauty*⁴³. Logo após, a tela fica preta, e uma nova legenda aparece: *But beauty comes in many colors*⁴⁴. A segunda legenda apresenta claramente a posição de Rosales, tanto em suas pinturas, como nas entrevistas estudadas.

Mesmo no filme, Rosales utiliza a composição, forma e enquadramento típicos do Renascimento, mas evoca elementos da cultura iorubá. Assim como na pintura, a mulher negra pintada de dourado e usando mantos amarelos conversa com a representação de Oxum e essa, sendo a orixá da feminilidade, liga-se com a narrativa que decorre durante a obra. Mesmo curto, com um minuto e quarenta e quatro segundos, o short-film de Rosales entrelaça diversos elementos e cria uma história rica que complementa a pintura da artista .

Durante todo o shot-film, de direção de Harmonia Rosales & Jonas Bang, uma voz traz um texto escrito por Rosales enquanto, pelas imagens, vemos uma releitura real da pintura de Oxum. Em sua narrativa dita, Rosales - utilizando a voz de Aisha Hinds - afirma que nem todas as Vênus nascem iguais. Algumas têm que impor-se e serem mais corajosas para serem vistas. Evoca a necessidade de não permanecer em silêncio diante da sua dor e opressão, de não colocar a Vênus pintada por Botticelli como o único ideal de beleza e feminilidade. Mais, enquanto exalta a beleza negra da modelo Ivy Khumalo - quem interpreta Oxum nessa versão - Rosales faz uma provocação: *Not all Venus are born the same - but the sun doesn't ask permission to shine, and neither should you*⁴⁵.

⁴¹ Starring: Ivy Khumalo; VO: Aisha Hinds; Directors: Harmonia Rosales & Jonas Bang; Producers: Sara Samsøe & Rebecca Thorbøll

⁴² Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=oYF5m-LGH2I>

⁴³ Há mais de 500 anos atrás, Botticelli pintou Vênus - a deusa branca da beleza - tradução nossa

⁴⁴ Mas a beleza vem em muitas cores - tradução nossa

⁴⁵ Nem todas as Vênus nascem iguais - mas o sol não pede permissão para brilhar e você também não deveria - tradução nossa

O short-film de Rosales coloca em palavras e de forma mais direta aquilo que suas pinturas procuram fazer. Instiga seus espectadores a repensar suas ideias de beleza e evocam a mulher negra retinta como o ápice da beleza na arte, como o ideal de feminilidade. Em muitas entrevistas Rosales afirma que quer que mulheres negras, e de outras etnias, olhem sua obra e questionem-se acerca da construção social que elas próprias carregam dentro de si.

Harmonia Rosales repete nessa obra sua forma artística de apropriação e discurso decolonial. Assim, entende-se que, por meio da apropriação consciente de composições clássicas, a artista não apenas dialoga com o cânone eurocêntrico da história da arte, como também o desestabiliza ao reinscrever nele corpos, histórias e espiritualidades negras - principalmente ligadas ao universo iorubá. O estranhamento causado pelas figuras negras nos espaços tradicionalmente reservados ao ideal de beleza branca é uma forma de levar o observador - público e críticos - à revisão crítica dos paradigmas que sustentam a produção e recepção das imagens na cultura ocidental.

Quais obras estão penduradas nos grandes museus ao redor do Ocidente? Quando estas obras retratam temas como beleza, amor, pureza, luz e castidade - quais são os corpos utilizados para representar essas cenas ou metáforas? Quando se vê negros pintados em telas nestas paredes, quais as situações nas quais estão representados? Rosales faz essa provocação em suas entrevistas, em suas pinturas e em sua obra como um todo. O desconforto que relata ter visto sua filha passar com a falta de um sujeito o qual ela - como uma criança negra - pudesse se reconhecer na arte move, segundo ela mesma, muito da sua ambição como artista.

Isso não significa que as obras de Rosales vão gerar o impacto esperado em todos os sujeitos que observam e analisam sua arte. Se o trabalho de arte necessita do público e da crítica para ser completa - visto serem eles necessárias partes que dão significado ao que foi produzido -, isso significa que esse resultado também estará suscetível a subjetividade individual e coletiva desses grupos. Ainda que Rosales intente gerar um maior reconhecimento e conscientização com sua arte, a recepção de sua produção passa

por muitos outros elementos - fora de seu controle - que afetam na forma que suas pinturas são vistas.

Como exemplo disso, pode-se citar a matéria nomeada “A pintora que recria obras clássicas trocando pessoas brancas por negras” feita pelo Jornal Nexo⁴⁶ e publicada em suas redes sociais. Nesta reportagem, o jornal fala acerca da obra e vida de Rosales, trazendo alguns de seus quadros para ilustrar a matéria. Veiculado em sua página no Facebook⁴⁷, dezenas de comentários tecem críticas e opiniões sobre a obra de Rosales e sobre a matéria.

Comentários como: “Não sei se acho isso uma coisa bacana... parece até mais falta de criatividade do que outra coisa”; ou “Eu acho que isso não é representatividade não. Parece mais a busca de querer ser como os brancos, nesse caso os das obras de arte.”; ou até “Entendo a proposta, mas por que não é uma opção criar obras inéditas fortes e poderosas protagonizadas pela figura do negro?” são apenas alguns dos exemplos de diversos questionamentos levantados.

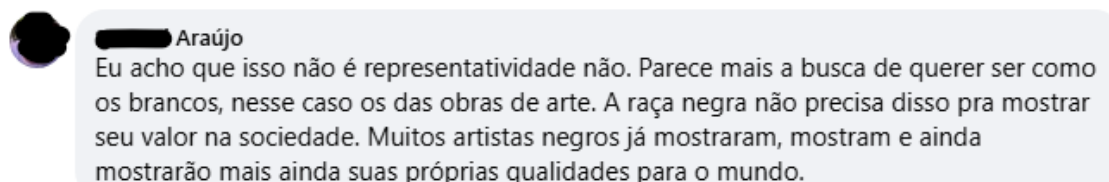


Figura 27. Print de comentário retirado da página de Facebook do Jornal Nexo, na postagem referente a matéria “A pintora que recria obras clássicas trocando pessoas brancas por negras” [2018].

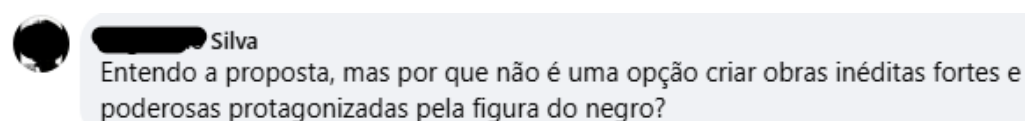


Figura 28. Print de comentário retirado da página de Facebook do Jornal Nexo, na postagem referente a matéria “A pintora que recria obras clássicas trocando pessoas brancas por negras” [2018].

⁴⁶https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/08/08/A-pintora-que-recria-obras-cl%C3%A1ssicas-trocando-pessoas-brancas-por-negras?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Ecbox=1533763261. Acessado: 02/09/2025.

⁴⁷https://www.facebook.com/nexojournal/posts/a-artista-americana-harmonia-rosales-diz-ser-importante-que-jovens-negras-se-vejam/2103985153208346/?locale=pt_BR. Acessado: 02/09/2025.

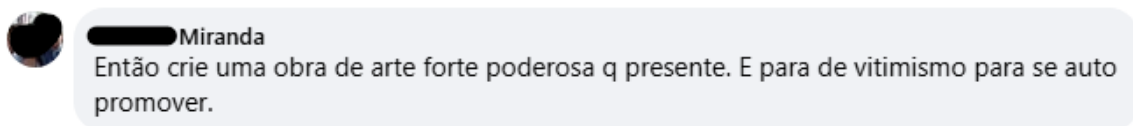


Figura 29. Print de comentário retirado da página de Facebook do Jornal Nexo, na postagem referente a matéria “A pintora que recria obras clássicas trocando pessoas brancas por negras” [2018].

O movimento decolonial - dentro de qualquer área, inclusive na arte - é um movimento que necessariamente vai encontrar resistência, desconforto e discordância. Os autores são claros quanto a isso. Todo movimento que busca quebrar uma hegemonia irá de encontro a outros movimentos que lutam para que ela se sustente. É uma questão que vai além da preferência estética de um estilo ou outro. As críticas que o movimento decolonial se depara muitas vezes vêm revestidas de desmerecimento e rejeição. E faz parte do objetivo de obras como a de Rosales gerar esse debate e essa inquietação.

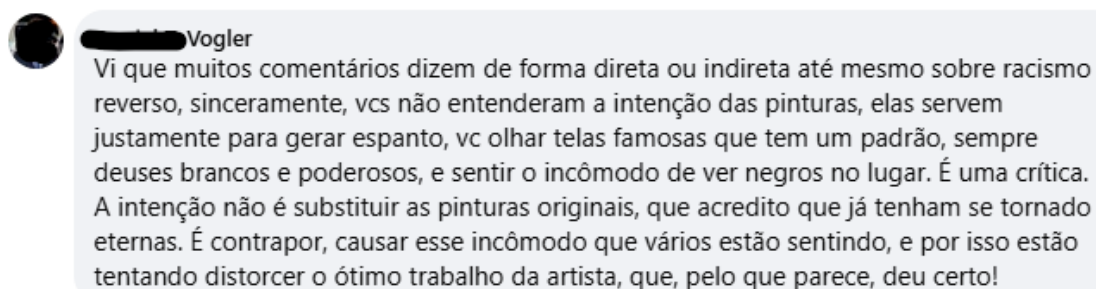


Figura 30. Print de comentário retirado da página de Facebook do Jornal Nexo, na postagem referente a matéria “A pintora que recria obras clássicas trocando pessoas brancas por negras” [2018].

Neste sentido, a decolonialidade e a arte possuem similaridades no que tange o desconforto que podem causar. Ambos os conceitos carregam a disruptividade como parte de si. A quebra de padrões, de valores, a provocação. A diferença de opiniões é necessária, e gera debate, movimenta e incita crítica e construção. Uma obra de arte nunca será unanimemente vista ou aceita. E isso faz parte da arte.

A acusação de “falta de criatividade” ou de “mera cópia” desconsidera que a apropriação, como discutido por Chartier (1990) e Midlej (2017), constitui-se não como

repetição vazia, mas como estratégia de ressignificação que desloca sentidos e produz novos horizontes interpretativos. No caso de Rosales, esse deslocamento é deliberado e visa justamente tensionar a hegemonia do cânone ocidental, reconfigurando imagens consagradas ao reinscrevê-las em outra matriz cultural e política.

O questionamento “por que não criar obras inéditas?” também revela uma expectativa de autenticidade que ignora a própria história da arte moderna e contemporânea, profundamente marcada pelo gesto apropriacionista. Como lembra Greenberg (1961), toda criação artística dialoga com tradições anteriores, seja para continuá-las, seja para subvertê-las. Rosales, ao se apropriar de Botticelli, Ingres ou Michelangelo, não está negando a possibilidade de originalidade, mas, ao contrário, afirmando que o gesto criador pode ser radicalmente político quando confronta os símbolos mais estáveis de uma cultura que historicamente excluiu corpos negros de seus espaços de consagração.

Além disso, a reação negativa de parte do público evidencia o quanto a presença de corpos negros em lugares tradicionalmente ocupados por brancos ainda causa estranhamento e desconforto. Como observa Fanon (2022), a experiência colonial não apenas estruturou relações materiais de dominação, mas também instituiu uma gramática visual e simbólica que associa a branquitude a valores positivos (beleza, pureza, divindade) e a negritude a atributos negativos ou subalternos. Nesse sentido, a obra de Rosales é eficaz precisamente porque expõe a persistência dessas hierarquias representacionais e obriga o espectador a confrontá-las.

Deste modo, o impacto de sua obra não pode ser medido apenas pela adesão imediata do público, mas pela capacidade de instaurar processos reflexivos que ultrapassam o momento da contemplação.

Considerações Finais

A investigação aqui proposta sobre algumas das obras de Harmonia Rosales auxilia na compreensão da posição de Rosales como artista dentro do cenário contemporâneo. Rosales faz parte de um corpo robusto de novos artistas preocupados em trazer os debates raciais e decoloniais para espaços dentro da arte ainda pouco habitados por esses discursos e narrativas. As obras da artista abordadas por essa dissertação evidenciam o movimento decolonial de Rosales na medida em que ela propõe uma abordagem afrocentrada em um espaço dominado por narrativas que historicamente relegam sujeitos negros à subalternidade.

Rosales utiliza da cosmovisão iorubá em suas obras para trazer um protagonismo centrado na história negra, mas não deixa de lado elementos das narrativas das obras cânones. Em grande parte de suas criações, o processo de substituição e apropriação mantém parte dos sentidos originais: se Vênus é substituída por Oxum, o simbolismo da divindade da beleza permanece; se na obra que exalta a fertilidade da Primavera sua figura principal é substituída novamente por Oxum, o sentido não se perde quando se sabe que Oxum também carrega esse simbolismo; e se na obra que trata do grande julgamento final católico há uma substituição iconográfica e simbólica, permanece ainda a metáfora juízo frente ao bem e ao mau pelos olhos dos povos escravizados.

A investigação da obra de Harmonia Rosales demonstrou que a apropriação consciente de composições clássicas do Renascimento europeu constitui, em seu trabalho, mais do que um recurso estético: é uma estratégia crítica que procura desestabilizar a noção de cânone ocidental e reinscrever identidades negras em espaços historicamente interditados à elas. A artista procura provocar questionamento, inquietação e debate através de um jogo de apropriação e substituição do que se tem como lugar comum. Rosales intenta estabelecer novas formas de ver e se relacionar com a arte ao promover um protagonismo negro que seja apartado das narrativas historicamente ligadas à negritude na arte. Na arte de Rosales, o negro ocupa um local de

protagonista de sua própria história - não mais de um infeliz coadjuvante de um destino triste que lhe foi inflingido.

A artista promove, com em suas obras, uma inversão simbólica que, ao mesmo tempo em que evoca a familiaridade de imagens consagradas da arte europeia, também provoca estranhamento ao substituí-las por corpos e símbolos ligados à cosmovisão iorubá por meio de um jogo de apropriação e substituição. Esse gesto revela não apenas a persistência da colonialidade do ser e do saber nas representações artísticas, mas também a potência de práticas decoloniais que procuram instaurar novos cânones e epistemologias visuais. O short-film de Rosales endossa essa conclusão ao trazer um elemento narrativo extra, onde a artista expressa abertamente em seu texto essa inversão simbólica ao dizer: “ Há mais de 500 anos atrás, Botticelli pintou Vênus - a deusa branca da beleza, mas a beleza vem em muitas cores”. Associando esse recurso narrativo à escolha de uma modelo negra que protagoniza a obra representando Oxum - a deusa da beleza iorubá - Rosales reforça sua posição. Aqui há - também - uma deusa da beleza.

Ao longo deste trabalho, identificou-se que Rosales procura construir uma pedagogia crítica visual, na medida em que desafia espectadores a repensarem os paradigmas de beleza, pureza, poder e espiritualidade inscritos na tradição artística ocidental. Contudo, também se pode levantar algumas possíveis limitações de sua prática: ao dialogar constantemente com obras renascentistas, a artista corre o risco de manter-se vinculada ao mesmo cânone que busca subverter. Levando em consideração suas entrevistas e suas obras, é inegável que Rosales busca homenagear as obras cânones dos artistas dos quais se apropria. Mais do que um movimento de uma nova abordagem às temáticas clássicas, Rosales também busca prestigiar as obras originais em suas criações. No entanto, isso pode acarretar uma inevitável comparação e associação eterna a essas obras e uma real indissociação das mesmas. Se isso pode ser considerado uma limitação para a obra de Rosales, ou parte inerente à ela, é algo que vale ponderar em um momento posterior.

Em uma primeira análise, a comparação e associação às obras de origem parecem ser parte importante da proposta de Rosales, pois é justamente isso o que promove a

inquietação necessária à reflexão proposta pela artista. Algumas críticas podem ocorrer no sentido de apontá-las como cópias ou réplicas que faltam à originalidade. Essas tensões, porém, são parte constitutiva do movimento decolonial, que, como defendem autores como Quijano, Mignolo e Maldonado-Torres, só se efetiva na disputa com estruturas de poder consolidadas.

Do ponto de vista acadêmico, esta dissertação contribui para a compreensão da arte contemporânea como campo de resistência simbólica, capaz de propor alternativas às narrativas hegemônicas da história da arte. No entanto, abre também caminhos para investigações futuras: uma análise mais aprofundada das obras de Rosales, focando sua perspectiva caso a caso; análises comparativas com outros artistas afro-diaspóricos, como Kehinde Wiley, Lina Iris Viktor ou artistas afro-brasileiros; estudos sobre a recepção de suas obras em diferentes contextos culturais e museológicos; e diálogos interdisciplinares entre história da arte, estudos culturais e teologias afro-diaspóricas.

Em síntese, a obra de Harmonia Rosales confirma que a arte contemporânea pode ser, simultaneamente, um espaço estético e político, capaz de expor as feridas abertas da colonialidade e, ao mesmo tempo, imaginar mundos alternativos sustentados por epistemologias plurais e descentradas. Reconhecer tanto suas potencialidades quanto suas limitações é fundamental para situar a artista e, com ela, este estudo, em um horizonte de luta pela pluralização das narrativas visuais.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inez Couto de, 2006. *Cultura Iorubá: Costumes e Tradições*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

ARGAN, Giulio Carlo, 1988. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa.

BERGER, John, 1999. *Modos de ver*. Trad. João Henrique Faria. São Paulo: Rocco.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón, 2018. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

BROWN, David H., 2003. *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Chicago: University of Chicago Press.

CHARTIER, Roger, 1990. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand.

CHASTEL, André, 1996. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes.

CNN. Harmonia Rosales' Master Narrative Renaissance Exhibit. CNN Style, 17 set. 2023. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2023/09/17/style/harmonia-rosales-master-narrative-renaissance-exhibit>. Acesso em: 10 jul. 2025

DEVULSKY, Alessandra, 2021. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza; MURILLO, José María Martínez; IBARRA, José Ignacio Vaquero, 2023. *Guía para Identificar los Personajes de la Mitología Clásica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., 2004. *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana University Press.

FANON, Frantz, 2022. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar.

FOUCAULT, Michel, 2000. *A Palavra e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes.

FORBES. SCOTT, Chadd. Harmonia Rosales' Renaissance at Memphis Brooks Museum of Art. Forbes, 14 mar. 2023. Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/chaddscott/2023/03/14/harmonia-rosales-renaissance-at-memphis-brooks-museum-of-art/>. Acesso em: 03 maio 2025.

GARB, Tamar, 1998. "O observador histórico", in: FRASCINA, Francis et al., *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, p. 276-289. (Arte moderna práticas e debates; v. 1).

GOMBRICH, Ernest, 2000. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 11. ed. Hong Kong: Princeton University Press.

GOMBRICH, Ernest, 2000. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC.

GREENBERG, Clement, 1982. "Modernist Painting". In: FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Harper and Row.

GREENBERG, Clement, 1989. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

GRIMAL, Pierre, 2005. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HARTT, Frederick, 2011. *History of Italian Renaissance Art*. London: Seventh Edition.

INDEPENDENT. Harmonia Rosales' Entwined Inspires a Show in Memphis. Independent, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.independent.com/2023/04/21/harmonia-rosales-entwined-inspires-a-show-in-memphis>. Acesso em: 03 maio 2025.

JOHNSON, Samuel, 1921. *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the Beginning of the British Protectorate*. London: CMS Bookshop.

KILOMBA, Grada, 2022. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.

LOVEJOY, Paul E., 2004. "The Yoruba Factor in the Trans-Atlantic Slave Trade". In: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D. (eds.). *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana University Press, p. 11-46.

MARQUES, Susana Lourenço, 2007. *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

MBEMBE, Achille, 2021. *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África Descolonizada*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues, 2017. *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*. Tese (Doutoramento em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MIGNOLO, Walter, 2017. "Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, p. 1-18.

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine E., 2018. *On Decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard, 2003. *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*. Boston: Beacon Press.

OLIVEIRA NETO, João Bernardo, 2018. *A apropriação como ferramenta para a utilização da obra de arte na sala de aula*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Lisboa.

OVÍDIO, 2017. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34.

PERRY, Marvin, 2002. *Civilização Ocidental: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

PRANDI, Reginaldo, 2001. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

QUIJANO, Aníbal, 2005. "Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina", in: *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.

REID, Michele, 2004. "The Yoruba in Cuba: Origins, Identities, and Transformations". In: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D. (eds.). *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana University Press, p. 135-160.

RIBEIRO, Fábio, 2021. in: MBEMBE, Achille, *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África Descolonizada*. Petrópolis: Editora Vozes.

RIBEIRO, Virgínia Cândida, 2008. "Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória". *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, p. 796-807. Disponível em: <https://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ROSALES, Harmonia, 2017. *Harmonia Rosales Art*. Los Angeles. Disponível em: <https://www.harmoniarosales.art>. Acesso em: 1 mar. 2025.

ROSALES, Harmonia, 2021. "Painting to Empower: An Interview with Artist Harmonia Rosales by Aya Kusch". *Mayday Magazine*, 22 fev. Disponível em: <https://maydaymagazine.com/painting-to-empower-an-interview-with-artist-harmonia-rosales-by-aya-kusch/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

STEWART, Jessica, 2022. "Learn the Intriguing (and Sometimes Controversial) History Behind Michelangelo's 'Last Judgment'". *My Modern Met*, 7 dez. Disponível em: <https://mymodernmet.com/last-judgment-michelangelo-sistine-chapel/>. Acesso em: 24 jul. 2025.

THE BAKERY ATLANTA. *Altgaze: A Review – Harmonia Rosales: Master Narrative*. The Bakery Atlanta, 2025. Disponível em: <https://www.thebakeryatlanta.com/altgaze-/a-review-harmonia-rosales-master-narrative> 3d6md. Acesso em: 10 jul. 2025.

VERGER, Pierre, 1981. *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

WALSH, Catherine, 2013. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala.

WALLERSTEIN, Immanuel, 1992. *Creación del sistema mundial moderno: un mundo jamás imaginado*, p. 1-8.

WARBURG, Aby, 2013. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.

ZÖLLNER, Frank; LOSSEN, Michael, 1998. *Botticelli: Images of Love and Spring*. Munich: Prestel.